தமிழிசைத் துளிர்கள்

நா.மம்மது

தமிழிசைத் தளிர்கள்

JAMAL MOHAMED COLLEGE
GENERAL LIBRARY

उपहार प्रति
Complimentary Copy

நா.மம்மது

PRESENTED BY

JAMAL MOHAMED COLLEGE (AUTONOMOUS)
27 SEP 2008
GENERAL LIBRARY TRICHY 20

தமிழோசை பதிப்பகம்
கோவை

நூலின் தலைப்பு

தமிழிசைத் தளிர்கள்

வகை

ஆய்வுக் கட்டுரைகள்

ஆசிரியர்

நா. மம்மது ©

தமிழோசை பதிப்பகம் முதல் பதிப்பு

மே 2006 திருவள்ளுவராண்டு 2037

வெளியீடு / ஒளி அச்சு / வடிவமைப்பு

தமிழோசை பதிப்பகம்

1050 சத்திசாலை காந்திபுரம் கோவை 641 012

அட்டை வடிவமைப்பு

ஜாபர் சாதிக் பாகவி

P.A : 945

அச்சாக்கம்

அன்பு அச்சகம் மதுரை 1

விலை

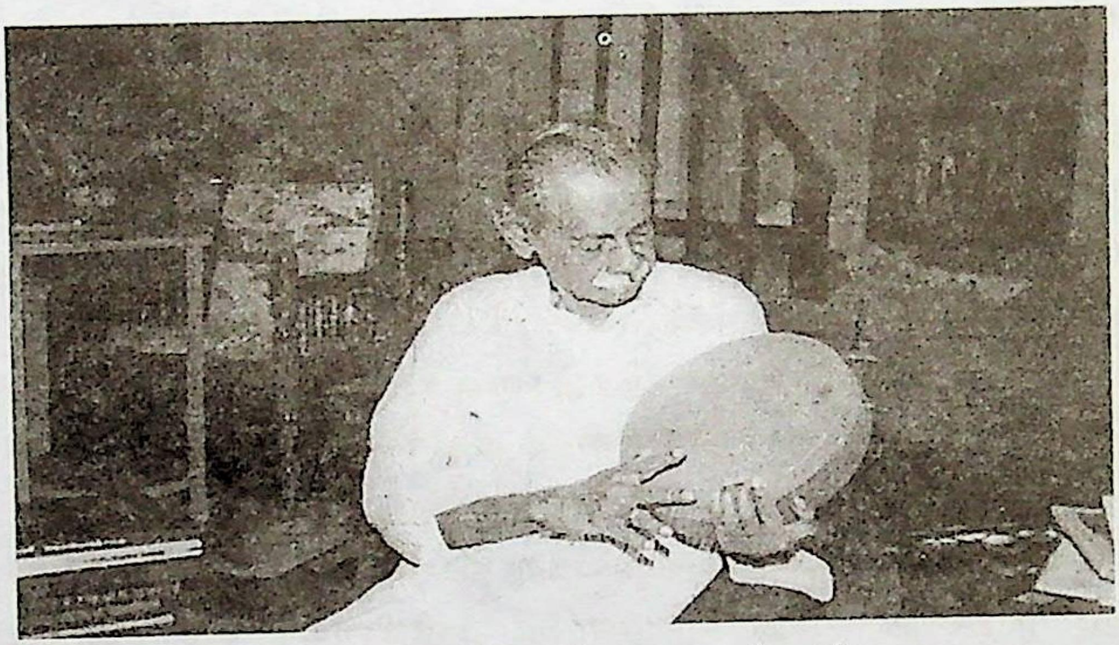
ரூ. 50.00

Tamilisaith Thalirgal
JMCLib
41000945
RT95 MAM N

Name of the Title : **Tamilisai Thalirkal**
Type: **Articles**
Author : **N.Mammad**
First Edition : Tamilosai Pathippagam, May 2006.
Published by : Tamilosai Pathippagam, 1050 Sathy Road
Gandhipuram, Coimbatore - 641012.
Cover Design : Jaffeer Sadiq Bahavi
Printed : Anbu Achagam, Madurai 1
Price : 50.00

JAMAL MOHAMED COLLEGE
GENERAL LIBRARY

படையல்



இசை ஞாயிறு வீ.ப.கா.சுந்தரம்

PRESENTED BY

ஓர் ஆசிரியர் இறப்பதில்லை;
தன் மாணவன் உள்ளத்தில் என்றும் வாழ்கின்றார்.

JAMAL MOHAMED COLLEGE (AUTONOMOUS)
27 SEP 2008
GENERAL LIBRARY, TRICHY

பதிப்புரை

தமிழிசை குறித்துப் பரவலாக இன்று விழிப்புணர்வு எழுந்துள்ளது. இசை குறித்த நூல்கள் தமிழில் மிகக் குறை வாகவே வெளிவந்துள்ளன. அப்படி வெளிவந்துள்ள நூல்களும் இசை அறிஞர்களிடத்தும் நூலகங்களிலுமே உள்ளன. சாதாரண மக்களும் தமிழ் ஆர்வலர்களும் இசை பற்றியும் அறிந்து கொள்ள இயலாத நிலை உள்ளது. இச் சூழ்நிலையில் இக்குறையைப் போக்கும் விதத்தில் தமிழோசை பதிப்பகம், தமிழிசை அறிஞர் நா.மம்மது அவர்கள் பல இதழ்களில் எழுதிய கட்டுரைகளின் தொகுப்பொன்றை 'தமிழிசைத் தளிர்கள்' என்ற பெயரில் வெளியிடுவதில் பெரு மகிழ்ச்சியடைகிறது.

இந்நூலைவெளியிட மனமுவந்து ஒப்புதல் தந்த நா.மம்மது அவர்களுக்கு எனது மனமார்ந்த நன்றியைத் தெரிவித்துக் கொள்கிறேன்.

இந்நூலை வெளியிடுவதில் துணை நின்ற மதுரை இரா.சிவக் குமார், தோழர் சிவஞானம், மற்றும் முகப்பு வடிவமைக்கத் துணை புரிந்த கவிஞர் அறிவுமதி மற்றும் அச்சக நண்பர்கள் ஆகிய அனைவருக்கும் நன்றிகள் பல.

தரமான நூல்களை வெளியிட்டு வரும் தமிழோசை பதிப்பகத்தின் சார்பில் மேலும் ஒரு நூலாக வெளிவரும் இந்நூலை தமிழிசை ஆர்வலர்கள், தமிழ் உணர்வாளர்கள் படித்துப் பெயன்பெறுமாறு கேட்டுக் கொள்கிறேன்.

மே 31
2006

க.விசயகுமார்

வாழ்த்துரை

கோவை

ஞானி

தமிழிசை அறிஞர் நா. மம்மது பல்வேறு சமயங்களில் தமிழிசை பற்றி எழுதிய கட்டுரைகளின் தொகுப்பைப் படித்து முடித்தபோது, தமிழிசை குறித்து எனக்கு அக்கறை இருந்தபோதிலும் தமிழிசையின் நீண்ட வரலாறும் நுட்பமான வரைவு இலக்கணமும் அறியாத நிலையில், இந்தக் கட்டுரைத் தொகுப்புக்கு அணிந்துரையோ மதிப்புரையோ எழுதும் தகுதி எனக்கில்லை என்று மனமார உணர்கிறேன்.

அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்தில் நானும் தமிழிலக்கியம் கற்றேன். தமிழ் ஆசிரியனாக 28 ஆண்டுகள் பணிபுரிந்தேன். தமிழ் மீது எனக்கு மிகுந்த நேயம் உண்டு. எனக்கு யாரும் தமிழிசை கற்றுத் தரவில்லை. எனக்குத் தமிழ் கற்றுத் தந்த ஆசிரியப்பெருமக்களில் சிலர் சற்று ஓசை நயத்தோடு பாடுவார்கள். ஆசிரியம், வெண்பா முதலிய பாக்களின் ஓசை வேறுபாடு குறைந்தளவுக்கேனும் எங்களுக்குத் தெரியும். வகுப்பறையில் இசையோடு பாடுவதென்றால் ஒரு இசைக் கச்சேரிபோல ஆகிவிடலாம் என்றும் இதன் காரணமாக இலக்கி யத்தின் மீது செல்ல வேண்டிய நாட்டம் வேறு திசையில் சென்று விடலாம் என்றும் நானும் என்னைப் போன்ற தமிழாசிரியர்களும் நினைத்திருக்கக் கூடும்.

எங்களுக்குப் பாடம் நடத்தும்போது சில பேராசிரியர்கள் ஒரே மாதிரியான குரலில், ஒரே வகையான ஓசை நயத்துடன் பாடியதை எங்களால் ரசிக்கவும் முடியவில்லை. பாடுவதற்கான இசைப் பயிற்சி இல்லாமல் ஒருவர் பாடுவதென்றால் அப்பாடலை எப்படி ரசிக்க முடியும்?

இலக்கிய ஈடுபாடு எங்களைப் பெருமளவு பற்றிக்கொண்ட நிலையில் இசையின் மீது எங்கள் கவனம் செல்லவில்லை. இருந்த போதிலும் தமிழகத்தில் இசையரங்குகளில் தமிழிசைக்கு மரியாதை தரப்படவில்லை என்பதும் தமிழிசை என்பதை மறுத்து தமிழிசை யின் இன்னொரு மொழி வடிவமாக இருந்த தெலுங்கிசைக்கு பெருத்த மரியாதை தரப்பட்டது என்பதும் இத்தகைய போக்கின் அடியில் தமிழ் வெறுப்பும் தமிழர்கள் மீது வெறுப்பும் தமிழ் மரபின் மீது வெறுப்பும் இருந்தன என்பதும் இத்தகைய போக்கை

நெடுங்காலமாக பிராமணர் கட்டிக் காத்தனர் என்பதும் எங்களுக்கு நன்றாகத் தெரியும்.

பார்ப்பனியத்திற்கு எதிராகப் பெரியார் நடத்திய இடையறாத போராட்டத்தின் தேவை குறித்தும் நாங்கள் அறிந்திருந்தோம். அண்ணாமலையரசர் தொடங்கி வைத்த தமிழிசை இயக்கம் பற்றியும் நாங்கள் அறிவோம். இந்த இயக்கத்தின் இன்றியமையாத தேவை குறித்து எங்களுக்கும் அக்கறை இருந்தது. எனினும் பெரியார் தொடங் கிய இயக்கம் சாதி, மதம், பார்ப்பனியம் முதலியவற்றுக்கு எதிரான போராட்டங்களிலேயே தன்னை முழுமையாக ஈடுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டிய காலச்சூழல் காரணமாக பிராமணர்களின் செல்வாக்கோடு இருந்த கர்நாடக இசையை தமிழிசையென மாற்றுவதற்கான இயக்கத்தை முன் எடுக்கவில்லை. அன்றியும் பெரியாரின் சிந்தனையில் இசைக்கு இடமில்லை. இலக்கியத் திற்கும் முதன்மை இல்லை. தமிழ் மரபின்மீது அவருக்கு மரியாதை இல்லை. பெரியாரின் சிந்தனை களுக்குத் தம்மைப் பறி கொடுத்த தமிழாசிரியர் வட்டாரத்திலும் தமிழிசை பற்றிய பேருணர்வு எழவில்லை.

சைவ சமயம் சார்ந்த திருமடங்களின் பொறுப்பில் நடைபெற்று வரும் வந்த தமிழ்க் கல்லூரிகள் சிலவற்றில் தேவார இசை கற்றுத் தரப்பட்டது என்பது உண்மைதான். சிலப்பதிகாரம் முதலிய நூல்களின் ஆதாரத்தில் தமிழிசையின் தொன்மை பற்றித் தமிழிலக் கியம் கற்ற அனைவருக்கும் தெரியும். பெரியாரியக்கத்தின் விளை வாக தமிழ் வரலாற்றின் இன்றி யமையாத ஒரு கூறாகிய பக்தி இலக்கியத்தின் மீதும், தமிழ் வரலாற்றில் பக்தி இலக்கியத்தின் மீதும் நாம் பெருங்கவனம் செலுத்தவில்லை. அறிவியக்கமும் பக்தி இயக்கமும் ஒரு புள்ளியில் இணைந்திருக்க முடியாது என்றும் நம்பினோம். தமிழிசையை மட்டுமல்லாமல் தமிழ்க் கூத்தையும் இப்படித்தாம் நாம் கைவிட்டோம். சிற்பக்கலை முதலிய வற்றையும் நாம் பொருட்படுத்தாதற்கும் இதுதான் காரணம்.

சங்க காலத்தில், விழாக் காலங்களிலும், ஆற்றில் புதுவெள்ளப் பெருக்கின்போதும் ஆண்களும் பெண்களுமாக, கை கோத்துக் கொண்டு இசையும் கூத்துமாக ஆடி மகிழ்ந்த உண்மையைச் சங்க இலக்கியங்களிலிருந்து நாம் அறிகிறோம். பக்தி இலக்கிய காலத் திலும் இசை , மக்களோடு இணைந்துதான் இருந்தது. பிறகு தமிழ் வரலாற்றில் என்ன நேர்ந்ததென்று நமக்குத் தெரியவில்லை. எனினும், நாட்டார் கலைகள் என நம் காலத்தில் நம் அறிஞர்கள் கண்டுபிடித்தும் மீட்டு உருவாக்கம் செய்ததுமான இசையும்

கலைகளும் நம் மக்கள் மத்தியில் வரலாற்றுக் காலம் முழுவதும் தொடர்ந்து வந்ததை நாம் அறிகிறோம். நாம் கடந்த 2 / 3 நூற்றாண்டு களில் கல்வியறிவுடைய தமிழ் மக்களால் ஒதுக்கப்பட்ட இசையைத் தெலுங்கு இசை மூலம் பிராமணர்கள் வசப்படுத்திக் கொண்டனர். தமிழின் இசைத் தடத்தையும் மாற்றி எழுதினர். நல்ல வேளையாக தமிழிசையை விட்டுத் தராத நாகஸ்வர இசை மேதைகளை நாம் பெற்றிருந்தோம். இவர்கள்தான் தமிழிசையின் நெடுங்கால வரலாற்றுக்கும் ஆதாரமானவர்கள். தேவரடியார்களிடம் ஒதுங்கிய கூத்துக்கலையைப் பின்னர் நாட்டியக்கலையாக பிராமண சமூகம் வரித்துக் கொண்டதோடு புதுப்பிக்கவும் செய்தது. நம் இழப்புகள் அசாதாரணமானவை.

தமிழ் வரலாற்றில் நமக்கு நேர்ந்த எத்தனையோ இழப்புகளை இருபதாம் நூற்றாண்டுச் சூழலில் நாம் ஆழமாக சிந்திக்கத் தொடங்கி னோம். தமிழ் / தமிழர் வரலாற்றை மீண்டும் நம் காலத்திற்கே உரிய வரலாறாகப் புதுப்பிக்க வேண்டும் என்ற முனைப்போடு பல துறை களிலும் செயல்பட்டோம்.தமிழ் மக்களுக்கான அரசியல் என்றும், பொருளியல் என்றும் தமிழ்க் கல்வி, மருத்துவம் என்றும் மெய் யியல் என்றும் இயற்கை வேளாண்மை என்றும் தாய்த்தமிழ்ப்பள்ளி என்றும் நாம் இன்று பேசத் தொடங்கியிருக்கிறோம். தமிழ்த்தேசியம் என்ற பன்முகப் பரிமாணங்களோடு கூடிய தமிழியம் என்ற கருத்தியலை நாம் வளர்த்துக் கொண்டு இருக் கிறோம். இத்தகைய, விரிவான சூழலில்தான் மீண்டும் தமிழிசை குறித்து முனைப்போடு சிந்திக்கிறோம். இதன் தேவைக்கு ஒத்த முறையில் ஒரு சிறு கை யடக்க நூலாக அறிஞர் மம்மதுவின் நூல் நமக்குக் கிடைத்திருக்கிறது.

தமிழின் நுட்பங்கள் எனக்குத் தெரியாது என்பது உண்மைதான். இசையில் என் ஈடுபாடு குறித்தும் பெரிதாக என்னால் சொல்ல முடியாது. எனினும் இசையில், இசைக்கருவிகளின் இயக்கத்தில் மெய்மறந்த சில அற்புதமான கணங்களை நான் அனுபவித்திருக் கிறேன். இந்த இந்துஸ் தானி இசையிலும் பீத்தோவன் முதலிய மேற்கத்தியரின் இசை வெள்ளத்திலும் ஆழ்ந்த கணங்கள் என் நினைவில் உள்ளன. இசையின் இத்தகைய பேரீர்ப்பிலிருந்து எவரேனும் தப்பமுடியுமா என்று எண்ணுகிறேன். சாஸ்திரிய சங்கீதம் என்னும் பேரிசையை மார்க்சிய இயக்கத்தினர் சிலரும் கேலி செய்வதை என்னால் ஒப்புக் கொள்ள இயலவில்லை.

எல்லாவற்றினுள்ளும் வர்க்கக் கண்ணோட்டம் என்று விடாப் பிடியாய்ப் பார்க்கிற மார்க்சியர், இசைக்கு என்ன வர்க்கக் கண் ணோட்டம் இருக்க முடியுமென்று கேட்கின்றனர். உண்மைதான்.

வர்க்கப்போராட்டத்தின் வழியே வர்க்கங்களைக் கடந்து செல்வது மார்க்சியம் என்பது என் ஆழமான புரிதல். வர்க்கக் கண்ணோட்டம் என வகைப்படுத்த முடியாத சில பேருணர்வுகள் மனித மனத்தின் ஆழத்தில் இருக்கின்றன. கலைஞர்களுக்குள் இந்த ஆழத்திலிருந்து உருவாகின்ற இசை என்னும் பேரூற்று இங்கிருந்தே கிளம்பி மனிதனை முழுமையாக வசப்படுத்துகிறது. இதன் காரணமாகவே இசை என்னும் பேரியக்கத் திற்குத் தன்னை ஒப்புக் கொடுத்தவர்கள், உலகியல் தளத்திற்கு வர இயலுவதில்லை. அறிவியல் ஆய்வு உட்பட எத்தகைய ஆழமான கலையியல் ஆய்வும் மனிதன் இப்படி வசப்படுத்தி படைப்பியக்கத்தை தீவிரப்படுத்தவதன் மூலம் மனித வரலாற்றையும் படைக்கிறது. ஆபிரகாம் பண்டிதர், வீ.ப.கா. சுந்தரம், பாவாணர் முதலிய மேதைகளை வேறு எந்த வகையில் நம்மால் மதிப்பிட முடியும்.

தமிழிசை குறித்த ஆய்வியல் நுட்பங்கள் எனக்குத் தெரியாது என்று முன்பே குறிப்பிட்டேன். தமிழிசை ஆய்வறிஞர்கள் இதுநாள் வரை ஆய்ந்து வெளிப்படுத்தி இருக்கின்ற பேருண்மைகைள மம்மது அவர்கள் இந்த நூலில் தொகுத்துத் தருகிறார். நம் காலத்தில் வாழ்ந்த தமிழிசைப் பேரறிஞர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்களின் அன்புக்குரிய மாணவராகத் திகழ்பவர் மம்மது. தமிழிசை ஆய்வில் இவரும் ஒரு சாதனையாளர். தமிழிசைப் பேரகராதி ஒன்றைத் தொகுக்கும் அரும் பெரும் முயற்சியில் இவர் ஈடுபட்டிருப்பதாக நாம் அறிகிறோம்.

அறிஞர் மம்மது தாம் ஓர் இஸ்லாமியர் என்றபோதிலும் இஸ்லாமியர் முதலில் தமிழர், பிறகுதான் இஸ்லாமியர் என்று குறிப்பிடுவதைப் படிக்கும்போது தமிழ்த்தேசிய உணர்வை இவர் எந்த அளவுக்கு சரியாக உள்வாங்கி உள்ளார் என்பதை அறிந்து நாம் பெருமகிழ்ச்சி அடைகிறோம்.

கடந்த ஆயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேலாகவே தமிழ் மக்கள் சாதி களாலும் மதத்தாலும் பிரிந்தும் பிளவுபட்டும் தமக்குள் பகைமை வளர்த்துக் கொண்டும், இதன் காரணமாக ஆதிக்க சக்திகளுக்குத் தமக்குள் இடம் கொடுத்தும் தமிழ் வரலாற்றில் தம்மைத் தாமே அழித்துக் கொண்டிருக்கின்றனர். கடைசியாக வந்து சேர்ந்த கட்சிகளும் இதைத்தான் தொடர்ந்து செய்கின்றன. இந்நிலையில் தமிழ் மக்கள் தமக்கான, தம் எதிர்காலத்திற்கான திசைவழியைத் தேடிக்கண்டடையும் போக்கில்தான் தமிழ்த்தேசியம்என்றும், தமிழிசை என்றும் சிந்திக்க வேண்டியவர்களாக இருக்கிறோம்.

மம்மது கி.பி. ஆறாம் நூற்றாண்டிலேயே தமிழ்மக்கள் இஸ்லாமிய மதத்தைத் தழுவிக்கொண்ட வரலாற்றைச் சொல்கிறார்.

தமிழ் மக்கள் மத்தியில் சகோதர உணர்வை முன்னுக்குக் கொண்டு வந்ததில் இஸ்லாமியத்தின் பங்கு மகத்தானது. அன்றியும் தமிழிலக்கியத்திற்கு இஸ்லாமியர் தந்த ஆக்கங்கள் பலவும் மரியாதைக் குரியது. தமிழிலக்கிய வகைமைகளை இஸ்லாமியத் தமிழறிஞர்கள் உள் வாங்கிக் கொண்ட தோடு தமிழிசையின் ஆக்கத்திற்கும் பரவலாகப் பாடுபட்டுள்ளனர். தமிழ்ச்சித்தர்களுக்கு நிகராக இஸ்லாமியத்திலும் சூஃபிகள் தமிழிசைக்கும் தமிழுக்கும் தமிழ் வாழ்வியலுக்கும் பெரும் பங்கு ஆற்றியுள் ளார்கள். இஸ்லாமியரின் தமிழிலக்கியப் பங்கை மம்மது அவர்கள் மிகச்சிறப்பாக இச்சிறு நூலில் தருகிறார். இஸ்லாமியர் என்றும் தமிழர் என்றும் சொல் முறையில்கூட வேறுபடுத்திக் கூறுவது பொருத்தமுமில்லை என்ற உணர்வையும் ஆசிரியர் நமக்கு ஏற்படுத்துகிறார். அண்மைக் காலத்தில் தமிழகத்தில் மட்டுமல்லாமல் இந்தியாவிலும் இலங்கை யிலும் உலகளவிலும் மதங்களின் அடிப்படையில் மக்களைப் பிளவுபடுத்தும் ஆதிக்க அரசியல் குறித்தும் இன்று நாம் மிகுந்த கவலையோடு சிந்திக்க வேண்டியிருக்கிறது.

19-ம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும் 20- ம் நூற்றாண்டிலும் இன்றும் தமிழிசை ஆய்வில் ஈடுபட்ட பேரறிஞர்கள் குறித்தும் அவர்களின் ஆய்வுகளில் வெளிப்பட்ட உண்மைகள் குறித்தும் விரிவான விவரங் களை இந்தக் கட்டுரைத் தொகுப்பில் மம்மது தருகிறார். கருணா மிர்த சாகரம் படைத்த ஆபிரகாம் பண்டிதரின் வாழ்வியல் விபரங்கள் நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகின்றன. இவரது ஆய்வுத் திறனுக்கு நிகரானவராக இன்னொருவரைச் சொல்ல முடியுமா? என்று நமக்குள் திகைக்கி றோம்.தமிழிசை ஆய்வில் இவரை அடுத்து வந்த இவர் வழி வந்த இரண்டு தலைமுறையினர் ஈடுபட்டுச் சாதனைகள் செய்திருப்பது நமக்கு வியப்பைத் தருகிறது. பேரறிஞர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் அவர்களின் வாழ்வியலும் சாதனைகளும் நமக்குத் தரும் வியப்புக்கும் அளவில்லை. இடையில் பாவாணர் தொடங்கி எத்தனை தமிழறிஞர்கள் இசைத் தமிழ் ஆய்வில் அங்கும் இங்கும் எனத் தேடித்தேடி விவரங்கள் தருவதோடு விளக்கங்களும் தந்திருக்கின் றனர்.

இத்தகைய விவரங்கள் சுருக்கமாக இந்த நூலில் தரப்பட்டிருக் கிறது என்ற போதிலும் நம் காலத்தில் தமிழிசையை மீட்டுருவாக்கம் செய்தவர்களின் வரிசையை நேர்ப்படுத்துகிற மரியாதைக்குரிய பணியை அறிஞர் மம்மது இச்சிறு நூலில் தருகிறார்.

இசைத்தமிழ் இல்லாமல் இயற்றமிழுக்கும், கூத்துத் தமிழுக்கும் இயக்கமில்லை. எழுத்துக்கும் சொல்லுக்கும் இலக்கியத்திற்கும்

விரிவான இலக்கண வரையறைகள் தரும் தொல்காப்பியர் இசைத் தமிழின் இலக்கண வரையறைகளும் தந்திருக்கிறார்என்ற ஆய்வு நமக்குத் தொல்காப்பியம் குறித்துப் புதிய வெளிச்சம் தருகிறது. சங்க இலக்கியக் கவிதைகளில் காதலும், வீரமும் இன்னும் வகை வகை யான வாழ்வியல் கூறுகளும் செறிவு பெற்றிருக்கின்றன என்பது மட்டுமல்ல, எத்தனை புலவர்கள் தமிழிசையின் நுட்பங்களையும் தம் பாடல்களில் பொருத்தமாகப் பதிவு செய்துள்ளனர். சிலம்பு பற்றிச் சொல்ல வேண்டியதில்லை. இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழிசைக்கு ஒரு கலைக்களஞ்சியமாக சிலப்பதிகாரம் விளங்குகிறது. தமிழ் இசை குறித்துத் தனிநூல்களும் அக்காலத்தில் இருந்ததை உரையாசிரியர்கள் குறிப்பிட்டுள்ளனர். இப்படித் தமிழிலக்கிய வரலாறு முழுவதிலும் தமிழிசை குறித்த நுட்பமான விவரங்கள் என்று ஏராளமாக உள்ளன. இவற்றையெல்லாம் மிகுந்த அக்கறையோடு இந்த நூலில் பதிவு செய்கிறார் மம்மது .

தமிழின் தொன்மை குறித்து அண்மைக்காலத்தில் கூர்மையான கேள்விகள் எழுந்துள்ளன. தமிழைச் செம்மொழியென வரையறை செய்வதற்குத் தமிழின் தொன்மையை 1000 ஆண்டுகளில் அடக்கு வதா? 1500 ஆண்டுகளில் அடக்குவதா? என்றெல்லாம் இன்று கேள்விகளும் ஐயங்களும் எழுந்துள்ளன. இந்தக் கேள்விகள் எல்லாம் எந்த அளவிற்கு அர்த்தமற்றவை என்பதற்கு தமிழிசையின் தொன்மை குறித்த வரலாறு நமக்கு ஆதாரமாகிறது. இரண்டு ஆண்டு களுக்கு முன்பு மு.பாலசுப்ரமணியம் அவர்களை ஆசிரியராகக் கொண்ட ஒப்புரவு என்னும் இதழில் இன்னும் வாழ்ந்த கொண் டிருக்கிற தமிழிசை அறிஞர்கள் பலரின் கட்டுரைகள் ஒரு தொகுப் பாக வெளி வந்தன. கர்நாடக இசை என்பது தமிழிசை என்பதன்றி வேறில்லை. இந்துஸ்தானி இசைக்கும் மூலம் தமிழிசைதான். மேற்கத்திய இசைக்கும் ஒரே மூலமாக இருப்பது தமிழிசை அன்றி வேறில்லை. ஒரு சமுதாயத்தில் மொழி தோன்றி இசை எழுந்து இயலும் கூத்தும் வளர்ந்து இசைக்கருவிகள் பெருகி – இப்படி இசை என்பது ஒரு சமூகத்தின் வாழ்வியலுக்கு உரமும் ஊற்றுமாக மாறுவதென்றால் இந்த வரலாறு 1000, 2000 ஆண்டுகளில் ஏற்பட்டு விடுமா. இந்த வரலாற்றை 5000, 10000 ஆண்டுகளெனச் சொன்னால் தவறி விடுமா? இதுதான் தமிழிசையின் வரலாறு. தமிழின் வரலாறு. தொல் காப்பியருக்குள்ளும் தமிழிசையின் பெரு முழக்கத்தைக் கேட்கிறோம். இளங்கோவுக்குள் தமிழிசையின் பேரெழுச்சியை என்னவென்று சொல்லமுடியும். இவர்களை சமணர்கள் என்றும் சொல்கிறோம். சமணர்களுக்குக் கலையுணர்வு

இல்லையென்றும் நம்மவர் எழுதி வைத்திருக்கிறார்கள். இவை உண்மையாக இருக்க முடியுமா. சமணர்கள் இல்லாமல் தமிழ் இலக்கியம் என்றும் தமிழ் வாழ்வியல் என்றும் நம்மால் பேச முடியுமா? தமிழ் வரலாற்றைச் சிதைக்க முயன்ற மதவாத அரசியலின் குரலையல்லவா இங்கும் நாம் கேட்கிறோம்.

மேலும் ஒன்று பாணர்கள், கூத்தர்கள் என்பவர்கள் எளிய மக்கள் என்பது உண்மைதான். இவர்கள் இசைக்கலைஞர்கள், கூத்துக் கலைஞர்கள். உடல் இயக்கத்திற்கு இடம் கொடுத்துள்ளவர்கள் உழைக்கும் மக்களோடு ஒன்றிணைந்தவர்கள். தொல்காப்பியரும் இளங்கோவும் அறிஞர்கள். புலமையாளர்கள். உடல் உழைப்பில் இவர்களுக்குப் பங்கில்லை என்பதும் உண்மைதான். எனினும் இவர்களுக்கிடையில் ஏற்றத்தாழ்வு வந்துவிட்டதாகக் கூறுவது சரிதானா? கணிதத்தைத் தர்க்கத்திற்கு உட்படுத்தி உயர் கணிதமாகப் படைப்பதன் மூலம்தான் மனித நாகரிகத்தில் எழுச்சி ஏற்படுகிறது. நாட்டார் கலைகள் என்ற மூல ஊற்றிலிருந்துதான் பேரிலக்கியங்கள் ஆறாகப் பெருகுகின்றன. தனியுடைமையும் அரசதிகாரமும் வளரும் நிலையில்தான் ஏற்றத்தாழ்வுகளும் வர்க்க வேறுபாடுகளும் ஏற்படுகின்றன. இந்த இடைவெளிக்குள்தான் மதமும் சாதியமும் பார்ப்பனியமும் நுழைந்து விடுகின்றன. இங்குதான் சமூகத்தில் பிளவுகள், முரண்கள், மோதல்கள் ஏற்படுகின்றன. இந்த வரலாறு குறித்து நாம் கவனமாகத்தான் ஆராய வேண்டும். பிற்காலத்து நிகழ்வைத் தொடக்க காலத்திலேயே வைத்துப் பார்க்கும் தவற்றை நாம் செய்ய வேண்டாம். மம்மது இங்கு நிதானத்தைக் கண்டப் பிடிக்க வேண்டும் என்பது நம் வேண்டுகோள்.

தமிழிசையின் வளர்ச்சி தேவாரத்தோடு, திருவாசகத்தோடு, திவ்வியப் பிரபந்தத்தோடு நின்று விடவில்லை.இவற்றுக்கும் மேலாகச் சந்தங்களென்றும், வண்ணங்களென்றும், சிந்துப் பாடல்கள் என்றும் தமிழிசை வளர்ச்சிகண்டுள்ளது. இன்று போலவே இசைக் கருவிகளும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. கீர்த்தனை, ஆலாபனை என்பனவும் வளர்ச்சி பெற்றுள்ளன. யாழ் – வீணையாக மாறியுள்ளது. இவற்றோடு இசைத் தமிழின் ஆயிரக்கணக்கான நுட்பங்கள், விவரங்கள், அவ்வளவும் தமிழ்மொழி என்னும் தடத்திலிருந்து மாற்றப்பட்டு வடமொழித் தடத்தில் பதிவாயின. தமிழகத்தில் ஊர்ப்பெயர்களும், தெய்வங்களின் பெயர்களும் மாற்றப்பட்டதைப்போலவே தமிழிசை கர்நாடக சங்கீதமாக மாற்றப்பட்டுவிட்டது. இந்த வரலாறுதான் தமிழினத்தை அழித்த வரலாறு. தமிழ் மொழியை வடமொழி என்னும் சூறாவளி வந்து

மோதி மண்மேடிட்டுப் புதைத்த வரலாறு இதுதான். தொல்லியல் ஆய்வறிஞர்கள் இந்த மண்மேடுகளைத் தோண்டி தமிழிசையைப் புதுப்பிக்கும் முயற்சியால் மாபெரும் வெற்றியடைந்து வருகின் றனர். இந்தச் சாதனையாளர்கள் தமிழ் மக்களின் வணக்கத்திற் குரியவர்கள். தமிழின் மீட்சிக்கு, தமிழ் மக்களின் விடுதலைக்கு இவர்களும் விதை ஊன்றுகிறார்கள். இவர்களின் திருப்பெயர்கள் என்றும் நம்நெஞ்சில் நினைக்கத்தக்கவை.

தமிழிசை ஆய்வின் சாதனைகள் நமக்குத் தரும் பெருமிதத்திற்கு அளவில்லை. வரலாற்றைத் தோண்டி எடுப்பது மட்டும் போதுமான தாக இல்லை. இந்த வரலாறு நம் மூலமும் செயல்பட வேண்டும். இதற்குத் தமிழிசை மன்றங்கள் ஊர்கள் தோறும் தேவை. அறிஞர் மம்மதுவின் கட்டுரைகளைத் தொகுத்து வெளியிடுவதன் தேவையைத் தமிழோசை பதிப்பக உரிமையாளர் நண்பர் திரு.விசயகுமார் அவர்களும் உணர்ந்துதான் செய்கிறார். கோவைக்கு ஒரு தமிழிசை மன்றம் தேவை. மாவட்டங்கள் தோறும் இப்படி மன்றங்கள் உருவாக வேண்டும். இசைத் தமிழ் பற்றிய உணர்வு, தமிழுணர்வின் பகுதியாக வேண்டும். தமிழ் மக்களின் வாழ்வியலோடு தமிழிசை கலந்து கரைய வேண்டும். அறிஞர் மம்மது அவர்களுக்கும் நண்பர் விசயகுமார் அவர்களுக்கும் நம் வாழ்த்துக்கள்.

உள்ளடக்கம்

உள்ளடக்கம்		பக்கம்
1.	கூத்து என்னும் முதல் மொழி	13
2.	கூத்தும், இசையும் உடல் உழைப்பும்	20
3.	திரை இசையில்தான் இசை உயிரோடு இருக்கிறது	26
4.	தமிழிசை அடவுகளும் பீரப்பாவின் ஞானப்பாடல்களும்	36
5.	இசையே மொழி	43
6.	இஸ்லாமிய ஆய்வு	46
7.	ஆபிரகாம் பண்டிதர்	55
8.	வீ.ப.கா.சுந்தரம்	61
9.	தமிழ் இசை இலக்கணம்	66
10.	இசையில் நெய்தல்	84
11.	நம்இசை முறையாக வரும் 'முறை'	94
12.	இசை இயல் நூல்களும் பதிப்பும்	102
13..	**Music in Silappathikaram**	108

கூத்து என்னும் முதல் மொழி

உயிரினங்களும், மானிட இனமும் தோன்றுவதற்குப் பன்னெடுங் காலத்திற்கு முன்பு இவ்வுலகம் தோன்றி இருந்தது. உயிரினங்கள் இல்லையென்றாலும், அப்பொழுது இப்பூவுலகில் பெருக்கெடுத்து ஓடும் ஆறுகளும், ஆர்ப்பரிக்கும் கடல்களும், எட்ட நின்று கொட்டி விழும் அருவிகளும் இருந்தன.

எனவே உலகெங்கும் பேரண்டம் முழுவதும்கூட ஓர் அசைவு இருந்தது. அணுவும் அசைந்தது. அணு உள்ளும் அசைவு இருந்தது.

எங்கு அசைவு, பெயர்ச்சி, நகர்வு இருக்கிறதோ, அங்கு தாளமும் உருவாகிவிடுகிறது.

கொட்டு, பாணி, தூக்கு, சீர், தாளம், முழக்கு என்று நம் தமிழ்ப் பனுவல்கள் குறிப்பிடுவது இந்த தாளத்தைத்தான்.

பறவைகள், வண்டினங்கள், விலங்குகளிடமிருந்து பாட்டையும், பண்களையும் அறியும் முன்பே, தாளத்தை முதலில் அறிந்திருந்தான் ஆதி மனிதன்.

'பாடல்' என்ற பாட்டுமொழியும் அதன்பின்பு தோன்றிய 'உரைநடை' என்ற பேச்சு மொழியும் தோன்றுவதற்கு முன்பே தாளம் பட்ட கூத்து மொழி இருந்தது.

காலப்போக்கில் இயல், இசை, கூத்து என்ற வரிசையில் சொல்லாடல் நிலைத்து விட்டது. ஆனால் கூத்து, இசை, இயல் என்பதே இயற்கையான படிநிலை.

ஆதி மனிதனின், கூத்து மொழியில் சைகை இருந்தது. தாளம் இருந்தது. சைகையும் தாளத்தை ஒத்தே இருந்தது. அதாவது கூத்து மொழி சைகை மொழியாக, தாள மொழியாக இருந்துள்ளது.

அவனும் அவளும், செழிப்பிலும், இழப்பிலும் கூத்து ஆடி யுள்ளனர். தம் முன்னோரை/ ஆவிகளை/குழுத்தலைவியை/ தலைவனை, மகிழ்விக்க ஆதி மானிடன் ஆடிய ஆட்டமே முதல் ஆட்டம்.

ஆடல் வல்லான் என நாம் இறையைப்போற்றுவதும், ஆனந்தத் தாண்டவன் என்று நம் கூத்தாண்டவனை வாழ்த்துவதும் இதன் தொடர்ச்சியே! மனிதன் தனது சாயலிலே, பண்பிலே, கலை வடிவத்திலே கடவுளைக் காண்கிறான்; அவ்வாறே படைத்துக் கொள்கிறான்.

ஆதி மானிடனின் இந்தக் கூத்தே பின்பு குரவையாக, கும்மியாக, கொடு கொட்டியாக, கோலோட்டமாக, துணங்கையாக, தாண்டவ மாக, நடமாக, நட்டமாக, நாட்டியமாக, நாடகமாக, திரைப்படமாகக் காலந்தோறும் உருமலர்ச்சி அடைந்துள்ளது.

'தாளம்' என்பது 'தாள்' என்ற பாதத்திலிருந்து பிறந்த பொருள் பொதிந்த சொல்.

நம் பாடகர்களும், நாட்டிய நங்கையரும் காலால் (தாளால்) தாளம் போடுவதையும், தாளத்திற்கேற்பக் கால் அசைவுகளால் ஆடுவதை யும் நாம் இசை அரங்குகளிலும், நாட்டிய அரங்குகளிலும் பார்க்க லாம். மொழி தோன்றியிராத, வரலாற்றுக்கு முந்திய, பண்டைய மானிடரின் ஆட்டத்தில் தாளம் இருந்தது; ஆனால் பாடல் இல்லை. பொருளற்ற, ஆனால் உணர்வுகளைத் தாங்கிய வெற்றொலிகள் இருந்தன. அந்த ஒலிகளுக்கு தாளத்திற்கு ஏற்ப அவர்களின் ஆட்டம் இருந்தது.

'ஆ', 'ஊ', 'அம்', 'இம்' என்று தாளத்திற்கு ஏற்ப, உள்ள உணர்விற்கு ஏற்ப ஒலிகளை எழுப்பி ஆதிமனிதன் ஆடினான். 'தாம்', 'தீம்', 'தத்', 'தகதினு', 'தகசொனு' என்றெல்லாம் தாளத்திற்கேற்ப, வாயினால் சொல்லப் படும் சொற்கட்டுகள் (கொன்னக்கோல்), நம் நாட்டியத்தில் வந்து சேர்ந்தது இவ்வாறுதான்.

பாடல் இல்லாமல், தாளத்துடனும் சொற்கட்டுடனும் மட்டுமே நமது நாட்டியத்தின் தொடக்க ஆட்டமாக 'அலாரிப்பு' ஆடுவது இந்த மரபின் நீட்சியே. நம் நாட்டிய நாடகங்கள் இதன் உருமலர்ச்சியே.

ஆதிமனிதன், இன்றுபோல் அன்றும் இறப்பிலும், இழப்பிலும், துன்பத்திலும், துயரத்திலும் சோர்ந்து போனான். அப்போது அவன் இயக்கமும் தளர்ந்து போனது.

இன்றைய இறுதி ஊர்வலங்களில் பாட்டும், தாளமும், நடையும் மெதுவாகச் செல்வது அதன் நீட்சியே. தாளமொழிக்கு, சைகை மொழிக்குப் பின்பு, மெல்ல மெல்லப் பாட்டு மொழியை மானிடன் படிப்படியாகக் கண்டு அடைகிறான். அதையும் இயற்கையிலிருந்தே கற்றுக் கொள்கிறான்.

பொருளற்ற ஒலிகள் மாறி, பொருளடைந்த ஓசை பிறக்கிறது. மொழிபிறக்கத் தொடங்குகிறது. அவ்வாறு புதிதாய்ப் பிறந்த மொழியும் இயல் என்ற உரைநடை மொழியல்ல. இசை என்ற பாட்டுமொழியே. பாட்டுமொழி, தன் முதல் மொழியான தாளம் பட்ட கூத்து மொழியிலிருந்து உருவானதே அதற்கான காரணம்.

'தகதக', 'திமிதிமி' என்று இசையில் தாளம் நடைபோடும்; 'தகதக' 'திமிதிமி' என்பது 'நாலன்' நடைத்தாளம். இவை தாளக்கட்டுகள்; பிரித்தால் பொருள் இல்லை.

சலசல, கலகல என்ற இரட்டைக்கிளவி பிரிந்தால் பொருள் தராது. இவை தாளமயமான ஓசைச் சொற்கள். இரட்டைக் கிளவி என்ற இயற்றமிழ், நம் இசைத் தமிழிலிருந்து வந்தது.

இசையில் ச–வும், ப–வும் (சுரங்கள்), இரண்டறக் கலந்து, ஓர் சுரம் போல் ஒலித்தது இசையாகிறது.

உயிர் எழுத்தும், மெய்யெழுத்தும் உயிர்மெய்யாக இரண்டறக் கலந்து உயிர்மெய்யாக மாறிவருவது இயற்றமிழ். இசையிலிருந்து இயல் என்பதற்கு இதுவும் ஓர் அடையாளம்.

நம் தமிழர் உயிர்மெய்யைக் கண்டு பிடித்திராவிட்டால், 'போனேனா?' என்பதை ப்+ஓ+ன்+ஏ+ன்+ஆ என்றே நாம் எழுத வேண்டியதிருந்திருக்கும்.

எழுத்தும் எழுத்தும் கலந்து உயிர் மெய்யானது போல், சொல்லும் சொல்லும் புணர்ந்து ஓராறு முகமும், ஈராறு விழிகளும் என்று ஆகிவருவது, இசையிலிருந்து இயல் என்பதற்கு இன்னுமோர் அடையாளம்.

உயிர்மெய், அசை, சீர், தளை, புணர்ச்சி, இரட்டைக்கிளவி என்பதெல்லாம் இயல் தமிழிலுள்ள இசைக்கட்டுமானம்.

நம் ஆதிப் பாவகைகளான ஆசிரியமும், வெண்பாவும், வஞ்சியும், கலியும், அகவல், செப்பல், தூங்கல், துள்ளல் ஓசை பெற்று வருவது இசை வடிவங்களே. முதன்மைப் பாவகைகளான ஆசிரியமும், வெண்பாவும் இயல்பாவகைகளாகக் கூறுவது ஓரளவே சரியானது.

அழைத்தல், உரையாடல், பேசுதல் என்ற பொருள்படும் அகவல் ஓசை பெற்ற ஆசிரியப்பாவிலேதான் பெரும்பாலான சங்கப் பாடல்களை அமைத்துள்ளனர். இந்த 'இயற்பா' வகைகளிலிருந்து, இசைப்பாடலை நோக்கி நாம் முன்னேறியபோது தேவை கருதி தாழிசை, விருத்தம், துறை என்ற பாவினங்களை நாம் படைத்துக் கொண்டோம்.

('அடுக்கு நடையை அண்ணா, விட்டு, ஆண்டுகள் ஆறாகின்றன' என்று சொல்வதிலும் ஓர் அழகான அடுக்குநடை; வசந்தசேனை! வட்டமிடும் கழுகு; வாய் பிழந்து நிற்கும் ஓநாய்; வளைத்து விட்ட மலைப்பாம்பு என்பதெல்லாம் இயற்றமிழிலுள்ள இசைத்தமிழ் எச்சங்கள்)

இயற்கையிலிருந்து தாளமும், பண்ணும், பாட்டும் அகவலாக, செப்பலாக, தூங்கலாக, துள்ளலாக படைப்பாளியை வந்தடைகிறது.

மயிலின் அகவலில் இருந்து ஆசிரியமும், மானின் துள்ளலில் இருந்து கலியும் பிறக்கின்றன. ஒன்று பண்; மற்றது தாளம்.

முதலில் தோன்றிய கூத்துக்கு, அடித்தளமாக இருந்த தாளம், பாட்டிற்கும் அடிப்படை ஆகின்றது. தாளமும், பண்ணும் சேர்ந்து இசையாகிறது. இசையிலிருந்து இயல் பின்பு தோன்றுகிறது. எனவே இயல் என்ற உரைநடை, மெதுவாக, இறுதியாகவே உலகை எட்டிப் பார்க்கிறது. நமது அனைத்துப் பண்டைய கதைப் பாடல்களும், இலக்கியப பனுவல்களும், ஏன் மருத்துவ நூல்களும் கூடப் பாடல் வடிவங் கொண்டு விளங்க இதுவே காரணம்.

சங்கரதாசருடைய நாடகங்களில் உரைநடை கொஞ்சமே. அவை இசை நாடகங்கள்.

பண்டைய இலக்கியங்களில் உரைநடை மிகமிகக் கொஞ்சமே. சொல்லாகவே, தனிச் சொல்லாகவே நம் இலக்கியங்களில், பாடல்களில் அவை தலைகாட்டுகின்றன. திருப்புகழில் அது தொங்கல் ஆகிறது.

உரைநடையின் தொடக்க வடிவான இந்தத் 'தனிச்சொல்' லுக்கு, நம் இலக்கியங்களிலும், தாளம் விட்டு இசைக்கும் இசைப் பாடல்களிலும், நம் மொழி வரலாற்றில் பரந்து பட்ட களம் உண்டு.

தாளம் தொடர்பான இத்தனிச்சொல்லுக்கு மூவாயிரம் ஆண்டுக்கு முந்திய பழமை உண்டு.

இவ்வாறு, பாடல்களில் தனிச்சொல் வரும் இடங்களில், இசை அதாவது தாளம் நின்று தொடரும். விட்டு இசைக்கும். இதுவே இசை முறையில் 'விட்டிசை' என்று அழைக்கப்படுகிறது. பாடல்களில், உரைநடை என்ற இயற்சொல்லாக வரும் தனிச்சொல்லும் தாள முறையில் இசை பெற்று விடுகின்றது.

'விட்டிசை' என்ற பொருள் பொதிந்த இத்தூய தமிழ்ச்சொல் இன்று 'விஸ்ராந்தி' என்று வடமொழியாகிவிட்டிருக்கிறது. 'கர்நாடக சங்கீத' உலகில்!!

வெண்பாவில், இரண்டாம் அடியின் ஈற்றுச்சீர் தனிச்சொல்லாக வந்து நேரிசை வெண்பாவாகிறது. அவ்வாறு தனிச்சொல் வராது ஒழுகிசையாகி வரும் வெண்பா இன்னிசை வெண்பாவாகிறது.

இத்தனிச் சொல் - இசைக்கு இனிமை தரும் விட்டிசை, நம்

பாக்களிலும், பாலினங்களிலும், கும்மிச்சிந்து, கரகச் சிந்து, காவடிச் சிந்து, நொண்டிச் சிந்து, திருப்புகழ், உருப்படி (கீர்த்தனை), இன்றைய திரையிசை, உரைப்பா (வசனகவிதை என்ற புதுக்கவிதை) ஆகிய வடிவங்களிலும், தொல்காப்பியம் முதல் இன்றைய பாடல்கள் வரை மரபுத் தொடர்ச்சி பெறுகிறது.

நம் பண்டைய இலக்கியங்களில் பாடல்களே அதாவது இசைப் பாடல்களே மிகுதி என்றும், உரைநடை மிகக் கொஞ்சமே என்று குறிப்பிடும்,

"உரையிடை இட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்" –(சிலம்பு: பதிகம் வரி 87) என்ற சொல்லாடலே நம் சிலம்புக்கு உண்டு.

நம் உரைகாரர்களின் உரைகளும் கூடப் பாட்டு மொழியாகவே உள்ளன.

"அந்தக் காலத்தில் உரையும் பாட்டாக இருந்தது; இந்தக் காலத்தில் பாட்டும் உரையாகிப்போனது" என்று பேராசிரியர் சுப.வீரபாண்டி யன் சரியாகவே சொல்லி இருக்கிறார்.

இசை மொழியாக இருந்து, இயல்மொழியாக நம்மொழி மலர்ந்த போது, இசையிலுள்ள தாளம் நம் இயல் மொழிக்கும் வந்து சேர்ந்தது.

நம் உயிர் எழுத்துக்களும், உயிர்மெய் எழுத்துக்களும் 'ஆ,ஆ,க, கா' என்பது போல் குறிலும் நெடிலுமாக நம் நெடுங்கணக்கில் ஆகி வந்தது இசையிலிருந்து இயல் என்பதற்கான அகச்சான்று. (இசையில் ரி^{1} ரி^{2}, க^{1} க^{2}, ம^{1} ம^{2}, த^{1} த^{2}, நி^{1} நி^{2} என்று சுரங்கள் குறிலும், நெடிலுமாகவே உள்ளன.)

குறிலுக்கு ஒரு மாத்திரை; நெடிலுக்கு இரு மாத்திரை என்ற இசையின் காலக்கணக்கு அதாவது தாளக்கணக்கு இயல்மொழிக்கும் வந்து சேர்ந்தது.

"ஓரளபு இசைக்கும் குற்றெழுத்து என்ப"

- தொல்: நூன்மரபு: நூற்பா: 3

"ஈரளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத்து என்ப"

- தொல்: நூன்மரபு: நூற்பா: 4

"அசையும் சீரும் இசையொடு சேர்த்தி
வகுத்தனர் உணர்த்தலும் வல்லோர் ஆறே"

- தொல்: செய்யுள்; நூற்பா: 12

இவ்வாறு தொல்காப்பியம் கூறுவதெல்லாம் இயலுக்கும் இசைக்கும் பொதுவானவை. நம்மொழி இசைமொழி என்பதற்கு

இதுவே சான்று. இசை இலக்கணம் இசைக்குப்பின் இயலுக்கும் ஆகிவருகிறது.

எழுத்துக்கள் நீட்டம் பெற்று, ஓசை நீட்டம் பெற்று வருவதே இசை.

"அளபிறந்து உயிர்த்தலும் .." (நூன் மரபு: 33) என்ற நூற்பா இசை நீட்டம் பற்றித் தெரிவிக்கிறது.

தாள முடிவிற்காகவும் இசை நீட்டம் பெறும். இந்த இசை நீட்டம், இயல் தமிழிலும் அளபெடை என்றாகிறது.

"நீட்டம் வேண்டின் அவ்வளபுடைய
கூட்டி எழுஉதல் என்மனார் புலவர்"

தொல் - நூன் மரபு: 6

(இங்கு எழூஉதல் என்று அளபெடையாகவே நூற்பா அமைத்துக் காட்டும் தொல்காப்பியரின் மாண்பு எண்ணி எண்ணி இன்புறத் தக்கது)

"அலைபாயுதே! கண்ணா!" என்ற இயற்றமிழ், இசையாக மாறும்போது,

"அலைபாயுதே...ஏஏஏ...கண்ணா...அஅஅ..." என்று அளபெடை கூட்டியே எழுதுகிறோம்.

★★★

ஆதி மனிதனின் கூத்து மொழிக்கு அடிப்படையான தாளத்தை முதன்மை கொண்டே நம் பண்டை இலக்கியங்கள் மலர்ந்தன.

இசையின் ஒரு கூறான பண், பரிந்து வரும் பரிபாடல் போல, இசையின் மறுகூறான தாளம் பயின்று வந்த துள்ளல் பாடலான கலிப்பா என்ற பாவகைச் செல்வம் அன்றிலிருந்தே நமக்கு உண்டு.

பாவகையான தாளம்பட்ட கலிப்பா, விருத்தம் என்ற பாவினத்தோடு சேர்ந்து கலிவிருத்தமாகி, மேலும் தாளம்பட்டு அருணகிரியாரிடம் சந்தக்கலி விருத்தமாகிறது. தாளத்திற்கு ஏற்ற சொற்களால் பாடுவதே சந்தப்பாடல்.

தாளம்பட்ட முதல் இசைப்பாடல் வகையான, வண்ணம் பற்றிய குறிப்பு நமது முதன்மை ஆவணமான தொல்காப்பியத்தில் தொடங்குகிறது. இருபது வகை வண்ணங்களைப் பற்றித் தொல்காப்பியர் குறிப்பிடுகின்றார்.

இன்றைய நாட்டார் கூத்திலும், பாடல்களிலும் தாளம் முதன்மை இடம் பெறுகின்றது. இது நம் ஆதி மனிதனின் தாளம்பட்ட கூத்தின் மரபுத் தொடர்ச்சியே.

கும்மிச்சிந்து, கரகச்சிந்து, காவடிச்சிந்து, நொண்டிச்சிந்து இன்னுமுள்ள ஏனைய அய்ம்பதிற்கும் மேற்பட்ட வகைச் சிந்துப் பாடல்களும் தாளத்திற்கே முதன்மை தரும் பாடல்வகைகள்.

தமிழ் முன்னோர் கண்ட தாளத்தில், வகை என்று ஏழும், இனம் என்று அய்ந்தும், நடை என்று அய்ந்தும் ஆக நூற்றி எழுபத்தைந்து தாளப் பெருக்கமும், இதன் பின்னல்கள் என்று மேலும் மேலும் தாள வகை விரிவாக்கமும் பெற்றிருப்பது நம் தாள மரபின் தனிச்சிறப்பு. உலகில் எங்கும் இதுபோல் தாள விரிவாக்கம் இல்லை. நமது தமிழ் இனம் மிகத் தொன்மையானது என்பதை இது அறிவிக்கின்றது.

தாளம் பட்ட கூத்து வடிவம் சான்றோர் பாடல்களிலேயே முதல் பதிவு பெறுகிறது.

❖ சங்ககாலச் சான்றோர் பாடல்கள் எல்லாம் நாடக வடிவப் பாடல்களே. ஆதிமனிதனின் கூத்து மொழியே அப்பாடல்களின் வடிவாகி இருப்பதே அதற்கான காரணமாகியுள்ளது. நம் சங்கச் சான்றோர் பாடல்கள் யாவும் நேரடியாகப் பேசுவதாகவே உள்ளன. பேசி அழைக்கும் இசை கொண்ட, அகவல் பாடலான, ஆசிரிய வகைப் பாடல்களே, சங்கச் சான்றோர் பாடல்களில் மிகுதி என்பதற்கு இதுவே காரணமாகிறது. ☯

(தமிழ் ஒப்புரவு 8 முதுவேனில் (சூலை 2005)

கூத்தும், இசையும் உடல் உழைப்பும்

கூலிக்காரன் மேற்கே பார்ப்பான்

கூத்தாடி கிழக்கே பார்ப்பான்

என்பது நம்மிடையே வழங்கி வரும் பழமொழிகளில் ஒன்று. பகலில் நாள் முழுவதும் உழைத்துக் களைத்த கூலியாள் பொழுதுசாய தன் உழைப்பை நிறுத்துவான். அவன் மேற்கே பார்ப்பான். இரவு எட்டு மணிக்குக் கூத்தாடத் தொடங்கிய நாடக நடிகன் விடிய விடிய ஆடி, தன் ஆட்டத்தை முடிக்க பொழுது விடிவதை எதிர்நோக்கிக் கிழக்கே பார்ப்பான்.

ஒரு நாடக நடிகன் பாட வேண்டும்; பேச வேண்டும்; ஆட வேண்டும்; நடிக்கவும் வேண்டும். எவ்வளவு உடல் உழைப்பு இந்தக் கலைக்குத் தேவைப் படுகிறது பாருங்கள்.

ஒரு கலைஞனுக்கு, தன் கலையைக் கற்று அதில் முழுமை பெற மிகுந்த கால அவகாசம் தேவைப்படுகிறது. எனவே அவனுக்கு முறைசார்ந்த கல்வியே அன்னியமாகி விடுகிறது. கல்வி கற்க அவனுக்கு நேரமும் வாய்ப்பதில்லை. இதை நன்கு புரிந்து கொண்ட மேட்டுக்குடி, அந்தக் கலைஞர் குடியை, உடல் உழைப்பு பெரிதும் வேண்டிய கலைஞர் பரம்பரையை / கல்வி மறுக்கப்பட்ட கீழான தாழ்த்தப்பட்ட குடியாகவே வரலாற்றில் பாகுபடுத்தி வைத்ததை நாம் பார்க்க முடிகிறது. "எழுவகைக் கூத்தும் இழிகுலத்தோரை ஆடவகுத்தனன்" என்று அகத்தியர் கூறுவதாக அடியார்க்கு நல்லார் சிலம்பு உரையில் குறிப்பிடுகிறார்.

'காயமே இது பொய்யடா, வெறும் காற்றடைத்த பையடா' என்ற கூற்றில், உலகம் மாயை, உடல் புனிதமற்றது என்ற தொனியைக் கேட்கலாம். உடல் உழைப்புக்குத் தயாராக இல்லாத மேட்டுக்குடி, உடல் உழைப்பைத் தாழ்ந்ததாகவும் ஏன் உடலைக்கூட புனிதமற்ற தாகவும் மாற்றிவிட்டது. எனவே உடல் உழைப்பு சார்ந்த கலையும், கலைஞரும் புனிதமற்ற தாழ்ந்த நிலைக்கே மேட்டுக்குடியால் ஆக்கப்பட்டு விட்டன. கலைஞர் குடியும் இந்த நிலையை ஏற்றுக் கொள்ளப் பழக்கப்படுத்தப்பட்டது நம் சமூக அவலம்.

'காரிகைபடித்துக் கவிதை செய்வதைவிட

பேரிகை அடித்துப் பிழைப்பு நடத்தலாம்'

PRESENTED BY p.A : 9165
GENERAL LIBRARY

என்றும் ஒரு பழமொழி உண்டு. யாப்பருங்கலக்காரிகை எல்லாம் கற்று பாடல்புனையும் புலவர் மரபை விட்டுவிட்டு, முரசு / பறை அடித்து பிழைப்பு நடத்தலாம் என கல்வியை விட்டுவிட்டு, உடல் உழைப்புச் சார்ந்த கலையை மேற்கொள்ளலாம் என கலை யுலகும் முடிவுக்கு வரத் தலைப்பிட்டிருந்தது. இந்த நிலை கலைஞர் மரபால் விரும்பி ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டதல்ல. மேட்டுக்குடியால் வலிந்து திணிக்கப்பட்டது.

நம் கோயில் திருவிழாக்களில் இன்றும் நாம் காணும் ஒரு காட்சி. உற்சவமூர்த்தி புறப்பாடு தொடங்கும்போது தவுல் கலைஞர், தவுலைத் தோளில் மாட்டுவார். இரவு எழு மணி முதல் தொடங்கி, சாமி வீதிஉலா முடிந்து, நிலைக்கு வந்து தட்டுசுற்றி சாமி சன்னிதானம் சேர விடிந்து விடும். எப்படியும் பத்துமணி நேரம் தவுல் வாசித்தாக வேண்டும். நாகசுரம் ஊதியாக வேண்டும். பத்து மணி நேரம் தவுல் வாத்தியத்தைச் சுமந்து கொண்டே வாசித்தாக வேண்டும். எவ்வளவு உடல்பலம், உடல் உழைப்பு வேண்டும்! பத்துமணி நேரம் நாகசுரம் வாசிப்பதற்கு அசுர பலம் வேண்டும்; எனவே சமூகத்தில் அசுர பலம் வேண்டும். எனவே, சமூகத்தில் அசுர பலம் பொருந்திய, உடல் உழைப்பைத் தரும் தாழ்த்தப்பட்டோர் கலையாகவே நாகசுரக் கலை ஆக்கப்பட்டு விட்டது. நாகசுரமும் அசுர வாத்தியமாக்கப்பட்டு விட்டது. இன்று வரை மேட்டுக்குடியினர் நாகசுரம், தவுல் பக்கம் எட்டிக்கூடப் பார்ப்பதில்லை. வானொலியில் நிலைய நாகசுரக் கலைஞர் இல்லை. சபாக்களில் இடமில்லை. உடல் உழைப்புக் கலைகள், கரகாட்டம், தப்பாட்டம், ஒயில், கும்மி போன்றவை இழிவாகவே மேட்டுக் குடியால் பார்க்கப்படுகிறது. இந்தக் கலை வடிவங்களுக்கான உடல் உழைப்பு, மேட்டுக்குடிக்கு அன்னியமானதால் ஏற்பட்ட அச்சமே காரணம்.

நாகசுரக் கலை என்ற பெரிய மேளத்தின் வரலாறு அது. இப் பொழுது சின்னமேளம் என்ற சதிர் பக்கம் வருவோம். அந்தக் காலத்தில் எல்லா ஆடல் அரசிகளும் தாங்களே பாடுவார்கள்; ஆடுவார்கள்; சதி (ஜதி) பாடுவார்கள்; எனவே பாடல், சதி, ஆடல் என்ற மூன்றையும் அவர்களே செய்தாக வேண்டும். சதிர், பரத நாட்டியம் என்று மேட்டிமை ஆக்கப்பட்டதும், பரதநாட்டியமானது, கரணம், தாண்டவத்தை நீக்கிய `இலாஸ்யம்` என்ற உடல் உழைப்புக் குறைந்த எளிய வடிவமாக்கப்பட்டது. நட்டுவாங்கம் செய்ய ஒருவர்; பாட்டுப்பாட மற்றொருவர்; சதி சொல்ல இன்னொருவர் என்று மேட்டுக்குடி, உழைப்பை எளிதாக்க தனித்தனியாகப் பிரித்துக்

கொண்டது. ஒரு காலத்தில் மதங்கம் (மிருதங்கம்) வாசிப்பவர், கைமணி வாசிப்பவர் என்று அனைவரும் நின்று கொண்டு அல்லது ஆடல் மகளிருடன் உடன் ஆடிக்கொண்டே கலைகளை நிகழ்த்து வார்கள். இன்றுவரை கரக ஆட்டத்தில் நையாண்டிமேளம் வாசிப் போர் உடன் ஆடிக்கொண்டே வாத்தியங்களை வாசிக்கும் நடைமுறை உண்டு. ஆனால் சதிர் மேட்டுக்குடியினரால் களவாடப்பட்டதும், உடன் வாசிக்கும் கலைஞர் எல்லாம் மேடையில் அமர்ந்து கொண்டு வாசிக்கும் நிலைக்கு மாற்றிக் கொண்டார்கள். காரணம், மேட்டுக்குடி உடல் உழைப்புக்குத் தயாராவதில்லை. மிருதங்கத்தை மடியில் சுமக்க மேனி நொந்து, ஸ்டாண்டில் வைத்து வாசிக்கும் அவலமும் சபாக்களில் புகுந்து விட்டது. இந்த மாற்றங்களெல்லாம் எப்பொழுது தொடங்கியது? மாற்றம் தானாக ஏற்பட்டதா? என்பதை நாம் பார்த்தாக வேண்டும்.

வடக்கிலிருந்து ஆரியம் தமிழகத்தில் புகுந்த மூவாயிரம் ஆண்டு களுக்கு முன்பிருந்தே இந்த மாற்றங்கள் தொடங்கிவிட்டன.

பாரி, குமணன் போன்ற இனக்குழுத் தலைவர்களை அழித்து, முடியுடை வேந்தர் ஆட்சிக்கு வரத் தலைப்பட்ட காலத்திலேயே கலைகளுக்குச் சொந்தமான பாணர் மரபு வீழ்த்தப்படுகிறது. உடல் உழைப்பற்ற, அறிவு உழைப்பே உயர்ந்தது என்று கருதிய புலவர் மரபு, பாணர்களின் இடத்தைக் கைப்பற்றத் தொடங்குகிறது. கபிலரும், கவுதமானரும், தாமப்பல் கண்ணனாரும் அரசவையில் இடம் பிடித்தது இவ்வாறுதான். இதன் பாரதூர விளைவு சாதாரணமானதல்ல. சேர்ந்தே இயங்குவதாகக் கட்டப்பட்டிருந்த முத்தமிழில் மிகுந்த இடைவெளி ஏற்பட்டது. மேனி நோகாத, செய்யுள் யாக்கும் புலவர் மரபை மேட்டுக்குடியினர் கைப்பற்றினர். உடல் உழைப்புத் தேவைப்படும் இசைத்தமிழும் நாடகத்தமிழும், கேவலமாக எண்ணப்பட்டு, ‘கேவலமான’ பாணரிடமும், விறலியிடமும் ஒதுக்கப்பட்டது. கூத்தாடி, வேசி என்ற சொல்லாடல்களெல்லாம் அசாதாரணமானவை. இயல் தமிழ், புலவர் மரபு என்ற மேட்டுக்குடியினரிடமும், இசை, நாடகத்தமிழ் பாணர் மரபிடமும் ஒதுங்கியது. இசையும் நாடகமும் ஆவணப்படுத்தப்படாத ‘எழுதாக் கிளவி’ ஆக்கப்பட்டுவிட்டது. ஆயிரக்கணக்கில் இயல்தமிழ் நூல்கள் இருக்க, இசைத்தமிழ் நாடகத்தமிழ் நூல்கள் அறவே தமிழில் இல்லை என்று கூறலாம். கற்றறிந்த புலவர் மரபு கலை மரபை ஆவணப் படுத்தவில்லை. கல்வி மறுக்கப்பட்ட, கற்றறியாத தாழ்த்தப்பட்ட பாணர் மரபால் கலைகளை ஆவணப்படுத்த இயலாமலும் போய் விட்டது.

இளம்பூரணர், பேராசிரியர், மணக்குடவர், சேனாவரையர், காளிங்கர், கல்லாடர், பரிமேலழகர். நச்சினார்க்கினியர் என்று பெரிய, நீண்ட உரைகாரர் மரபு நமக்கு உண்டு. இது இயல்தமிழ் மரபைச் சார்ந்தது. அரும்பத உரையாசிரியர், அடியார்க்கு நல்லார் தவிர இசைத் தமிழ் உரைகாரர் அருகியே உள்ளனர்; நாடகத் தமிழுக்கு உரைகாரர் இல்லவே இல்லை. இசைத் தமிழுக்கும், நாடகத் தமிழுக்கும் உரை செய்ய உடல் உழைப்பு தேவைப்படுகிறது. கள ஆய்வு அவசிய மாகிறது. அலைச்சல் மிகுதியாகிறது. பிரயாசை அதிகம் உள்ளது. எனவே மேட்டுக்குடி உரை மரபு அதை ஒதுக்கியே விட்டிருக்கிறது.

இயல் தமிழ் ஆசிரியர்களுக்கும் இசைக்கும் காத தூரம் இடைவெளி ஏற்பட்டு விட்டது. நாடகத்தமிழைப் பற்றிக் கூறவே வேண்டி யதில்லை. உ.வே.சா. தமது `சங்கீத மும்மணிகள்' என்ற நூலில் இவ்வாறு குறிப்பிடுகிறார்.

"...அவர் சங்கீத விரோதியல்லவா? அவருக்கும் சங்கீதத்துக்கும் வெகுதூரம்..." *(பக்.138)*

உ.வே.சா.வின் ஆசிரியர் மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளை பற்றி நந்தனார் சரித்திரக் கீர்த்தனை பாடிய கோபாலகிருஷ்ண பாரதியாரின் கூற்று இது. மேலும்,

"இசையில்அதிகப்பயிற்சியும் ஊக்கமும் வைத்துக்கொண்டால் தமிழ் இலக்கிய இலக்கண நூல்களில் நன்றாகப் புத்தி செல்லாது. நூல்களின் கருத்தை நுணுகி ஆராய்ந்து படிக்கும் வழக்கத்தை அது தடுத்துவிடும்" என்றார்கள். அவர்களுடைய நோக்கத்தை அறிந்து மறுநாள் முதல் பாரதியாரிடம் இசை பயில்வதை நிறுத்திக் கொண்டேன்" *(பக்.140-141)*. இசையில் புலமை என்பது இயல் புலமையை அழித்து விடும் என்ற மீனாட்சி சுந்தரம்பிள்ளையின் கருத்தை இவ்வாறு உ.வே.சா. பதிவு செய்துள்ளார். இசைப் பயிற்சியை உ.வே.சா. நிறுத்தி விடுகிறார். கனம் பாடுதல் என்ற நம் இசையின் உயர்ந்த சிறப்பான வடிவத்தில் மிகுந்த தேர்ச்சி பெற்ற கனம் கிருஷ்ணய்யர் பரம்பரையில் வந்தவர் உ.வே.சா. சிலப்பதிகாரத்தைப் பதிப்பித்த உவேசாவின் இசைப்பயிற்சி இவ்வாறு மழுங்கடிக்கப் பட்டது இயல்தமிழ் பெரும்புலவர் ஒருவரால். உ.வே.சா.வின் இசை அறிவை வளர்க்க இயல்தமிழ் மேட்டுக்குடி அனுமதிக்காததால் சிலம்பின் இசைப்பகுதிக்கான உ.வே.சா.வின் ஓர் ஆய்வு உரையைத் தமிழகம் இழந்து விட்டது என்றே அவதானிக்கலாம். இளங்கோ அடிகள், சிலம்பில் பதித்திருக்கும் இசை நுட்பத்தை எல்லாம் ஒருவாறு

உவேசா விளக்கி எழுதியிருக்கக்கூடிய வாய்ப்பே கை நழுவிப்போன கதை இது.

பாடல்களை இசையோடு வகுப்பறைகளில் பாடம் நடத்தும் பழக்கம் சிலரிடம் இருந்தது. அது ஒரு விதிவிலக்காகவே தமிழாசிரியர் களிடம் இருந்து வந்துள்ளது.

கடந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கக் காலத்தில் மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத்தில் பணிபுரிந்த ஆசிரியர்கள் முறையான இசையறிவு வாய்க்கப் பெற்றிருந்தனர். அந்நூற்றாண்டு கடைசிக்காலங்களில் பண் (இராகம்), தாளம் முதலான அடிப்படையான இசை அறிவு கூட தமிழாசிரியர் களுக்கு அன்னியமாகி விட்டது. ஆசிரியர்கள், தமிழ்ப் பாடல்களை வகுப்புகளில் இசையமைதியுடன் பாடம் நடத்தாமைக்கு இசை ஆர்வமற்று இருத்தல், இசைத்தமிழ் மரபினை மதிக்காத தன்மை, இசைப்புலமை இன்மை, அதற்கான முயற்சி கூட செய்யாமை என்று பல காரணங்களைக் கூறலாம். பேராசிரியர் அ.சங்கர நாராயணன், பேராசிரியர் சுப.அண்ணாமலை போன்றோர் தமிழ்ப்பாடல்களை இசையுடன் பாடியே பாடம் நடத்தியுள்ளனர். ஆனால் அ.கி.பரந்தா மனார், மீனாட்சி சுந்தரம் பிள்ளை, ஔவை துரைசாமியார், இலக்குவனார் போன்ற புகழ்பெற்ற பேராசிரியர்கள் - பெரும் புலவர்கள் இசை பற்றி எதுவும் அறிந்திருக்கவில்லை. இன்றைய புதுக் கவிஞர்களுக்கு இசை என்பது வேப்பங்காயாக உள்ளது மிகப்பெரும் அவலம். நாடகத் தமிழுக்கும் தமிழ் ஆசிரியர்களுக்குமான இடைவெளியைப் பற்றிக் கூறவே தேவையில்லை.

அந்தக் காலத்தில் பட்ட வகுப்பில் ஆங்கிலப் பாடத்திற்கு சேக்ஸ்பியர் நாடகம் ஒன்றிருக்கும். கதாபாத்திரம் போல வேடமணிந்து நடித்துப் பாடம் நடத்தும் ஆங்கிலப் பேராசிரியர் பலரை நாம் நினைவு கூரலாம். ஆனால் இன்றைய தமிழ் ஆசிரியர்கள், குறவஞ்சி, பள்ளு என்ற இசை நாடகங்களை வெறும் இயல் தமிழாகவே நடத்தும் அவலம் தொடர்கதையாகவே உள்ளது. இசை, நாடகத்திற்குத் தேவைப்படும். உடல் உழைப்பு என்பதின் மீதான அருவருப்பான பார்வையே இவற்றிற்கான மூலகாரணம். இந்தப் பார்வை முத் தமிழையும், இயல், இசை, நாடகம் என்று கூறு போட்டுத் தனித் தனியாக ஒன்றுடன் ஒன்று இணைந்து செல்லாத பாரதூரமான விளைவை ஏற்படுத்தி விட்டது. ஆனால் நாட்டார் கலை, மேடை நாடகம் ஆகியவை முத்தமிழையும் ஒருங்கே பேணி வருகிற நடைமுறை உண்மை, மனநிறைவையும் மகிழ்ச்சியையும்

தருகின்றது. அறிவு உழைப்பே மேன்மையானது என்ற மேட்டிமை எண்ணம் மாற வேண்டும். உடல் உழைப்பு தாழ்ந்ததல்ல என்ற மன நிலையை நாம் அடைய வேண்டும். இயல் தமிழாசிரியர்கள் புலவர்கள், அறிஞர்கள் இசைத்தமிழையும் அறிய வேண்டும். நாடகத் தமிழையும் புரிந்த கொள்ள வேண்டும். இல்லையெனில் தமிழில் மட்டுமே முத்தமிழும் சேர்ந்து இயங்கும் என்ற நம் மரபு ஏட்டுச் சுரைக்காய் ஆகிவிடும்.

- தமிழர் கண்ணோட்டம் பொங்கல் மலர் 2006

திரை இசையில்தான் இசை உயிரோடு இருக்கிறது

◆ கர்நாடக இசைதான் தமிழிசை என்று நாம் சொல்கிறோம். ஆனால் நம்முடைய தமிழிசை செவ்வியல் வடிவத்திற்குள் சிக்கி நீண்ட நாட்கள் ஆகிவிட்டன. காலாவதியாகிப்போன நம்முடைய இசை வடிவத்தை மீட்டுருவாக்கம் செய்வதற்கு வேறு என்ன வகையான வழிகள் இருக்கு?

சிலப்பதிகாரத்தில் கானல் வரிப்பாடலில் ஆற்றுவரி பாடும்போது காவேரியைப் பற்றிய பாட்டு. அந்தப் பாடலின் கடைசி வரிச் சொற்கள் 'நடந்தாய் வாழி காவேரி' என்று முடியும். அந்த மூணு பாடலும் ஒரு பொருள் மேல் மூன்றடுக்கி வந்தது. மூன்று பாடல் கருத்தும் ஒன்றுதான். ஆனால் மூன்று பாடல்களிலும் வரும் பல்லவி என்பது கடைசி அடிதான். பல்லவியின் தொடக்கம் அந்தக் காலத்துல நீங்க பார்த்திருப்பீங்க. கடிதம் எழுதும் பொழுது, திருநெல்வேலி ஜில்லா, தென்காசி தாலூகா, இடைக்கால் ஊரில் கீழத்தெருவில் வசிக்கும் என் மாமா அவர்கள் கைவசம் கொடுக்கவும் என்றுதான் எழுதுவார்கள். இன்னைக்கும் சீன நாட்டில் முகவரி எழுதும்போது முதலில் ஊர்ப்பெயரையும், அப்புறம் தெருப்பெயரையும் எழுதுவார்கள்.

வாழி காவேரி என்று சொன்ன கானல்வரிப் பாடலுக்கு, பல்லவி இருக்கிறது என்பதைக் காபட்ட இளங்கோ அடிகள் 'முகமுடைவரி' என்று தலைப்பு கொடுக்கிறார். பல்லவி இல்லாததை – அதாவது முகமில்லாததை – 'முகமில் வரி' என்று தலைப்பு கொடுக்கிறார். இன்று நாம் முகவரியை எப்படித் தலைகீழாக மாற்றிவிட்டோமோ அதுபோல பல்லவியை மேலே கொண்டு போய்விட்டோம். கீர்த்தனை (பல்லவி / அனுபல்லவி/ சரணம்) வடிவத்தை முதலில் கொண்டு வந்தது தியாகராஜர் இல்லை. முத்துத்தாண்டவர்தான்.

◆ இசை செவ்வியல் ஆனதால் என்னென்ன பிரச்சினைகள் ஏற்பட்டன?

இசை செவ்வியல் இசையாக மாறுவதால் அதில் ஒரு மேட்டுக் குடித்தனம் வரும். ஒரு சோம்பேறித்தனம் வரும். சிரமப்படாமல் இசையைப் பயன்படுத்தி காசு பார்க்கின்ற வணிகத்தனம் வந்து விடும்.

மொழியில் எப்பொழுது இலக்கணக் கட்டுக்கோப்புகள் அதிகமாகுதோ, அப்பொழுது ஒரு தேக்கநிலை எற்படும் என்பார்கள். மாற்றங்களை எளிதாகக் கொண்டு வர முடியாது. புதுக்கவிதைக்கு எதிராக வைக்கப்பட்ட முதல் குற்றச்சாட்டே 'இலக்கணம் இல்லை' என்பதுதானே.

'செவ்வியல் வடிவம் என்பதுதான் உயர்ந்தது. இலக்கணத்தை மீறும்போது செவ்வியல் வடிவம் சிதைகிறது' என்று செவ்விய லாளர்கள் சொல்வார்கள். நாட்டுப்புற இசையை எடுத்துக் கொண்டு, அதை ஒரு கட்டுக்கோப்புக்குள் கொண்டு வரும்போது, அது செவ்வியல் வடிவமாகிவிடுகிறது.

நாட்டுப்புற இசையில் நீங்கள் புதிதுபுதிதாக எத்தனை சந்தம் வேண்டுமானாலும் போடலாம். இயல்பாகவே அவர்களிடம் அந்த படைப்புத் தன்மை இருக்கிறது. 10, 15 கீர்த்தனை படித்திருந்தால் போதும் வாழ்நாள் முழுவதும் கர்நாடக கச்சேரியை நடத்திடலாம்.

◆ **கர்நாடக இசைமரபினர் இன்று தங்கள் இசை வடிவம்தான் உயர்ந்தது என்று சொல்கிறார்கள். அதில்தான் கீர்த்தனைகள் பண்ணுவதற்கு வாய்ப்பிருப்பதாகவும் கூறிகிறார்களே?**

கர்நாடக இசைக்காரங்க இன்னைக்கு கீர்த்தனைதான் செவ்வியல் இசைவடிவமானது என்கிறார்கள். ஏன்னா தியாகராஜர் கீர்த்தனையாப் பாடியிருக்கார். அதுதான் உயர்ந்தது என்று தங்களுடைய பொரு ளாதார மேம்பாட்டுக்காக அதனைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். ஆனால் இந்தக் கீர்த்தனை அமைப்பு கலித்தொகையில் இருக்கிறது.

சாதாரண நாட்டுப்புறுப்பாடலை எடுத்தும் கீர்த்தனை பண்ணலாம். வீ.ப.கா.சுந்தரம் அய்யா விடம் பாரதிதாசன் பேசிக்கிட்டு இருக்கும் போது கேட்டாராம் "என்னய்யாசுந்தரம் என் பாடலை ஒருத்தரும் சங்கதி போட்டுப் பாடமுடியாதுன்னு சொல்றாங் களே"ன்னு. சுந்தரம் அய்யா சொன்னராம் : "யார் சொன்னா கீர்த்தனையா பாட முடியாதுன்னு. கீர்த்தனை என்பது பாட்டில் இல்லைய்யா. பாடுறவன்ட்டதான் இருக்கு" என்று சொல்லிவிட்டு பாரதிதாசனுடைய சிட்டுக் குருவியைப் பற்றிய பாடலை சங்கதிகள் போட்டு பாடிக் காட்டினாராம்.

இன்றைக்கு கர்நாடக இசைக்காரர்கள் என்ன சொல்கிறாங்கன்னா, "நாட்டார் பாடலுக்கோ, திருப்புகழுக்கோ சங்கதி போட்டுப் பாட முடியாது. அதனால அவைகள் செவ்வியல் வடிவம் கிடையாது" என்று.

'சங்கதி'ன்னா விரிவாக்கம் என்று பொருள். இசையை விரிவாக்கம் பண்ணுவது பாடகனின் சொந்தத் திறமை. ஒரு பாடல் வரியை கீழ்ஸ்தாயி, மேல்ஸ்தாயி, மத்தியஸ்தாயி மற்றும் இந்த மூன்று ஸ்தாயிகளும் கலந்து பாடுவது. இப்படி நிறையப் பண்ணுறதுதான் விரிவாக்கம் என்பது. எஸ்.எஸ். சந்திரன் கூட, ஒரு திரைப்படத்துல 'வெண்ணீறு அணிந்ததும் என்ன? என்ன? என்ன?' என்ற கே.பி.சுந்தராம்பாளின் பாடலைக் குறிப்பிட்டு 'என்ன? என்ன?' என்று இரண்டு பக்கத்துக்கு கேள்வியா கேட்டுட்டுப் போய்ட்டாங்க என்று சொல்லுவாரு.

◆ திரைப்பட இசையைப் பற்றி, கர்நாடக இசைப் பாடகர்கள் கீழான அபிப்பிராயங்கள் வைத்திருக்கின்றார்களே?

திரை இசையைப் பற்றி கர்நாடக இசைக்காரர்களும் செவ்வியல் இசைக்காரர்களும் அசிங்கமாகப் பேசுகிறார்கள். ஆனால் இன்று இசை உயிரோட இருப்பதற்குக் காரணமே திரை இசைதான். இசை மும்மூர்த்திகள், தியாகராஜர் இவர்களையெல்லாம் விட 100 மடங்கு உயர்ந்தவர்கள் திரை இசையமைப்பாளர்கள். வசனத்தை எழுதிக் கொடுங்கள். அதற்கும் இசையமைப்பார்கள். "அந்த நாள் ஞாபகம் நெஞ்சிலே வந்ததே நண்பனே நண்பனே" என்பது வசனம். இதை எம்.எஸ்.விஸ்வநாதன் எவ்வளவு அற்புதமாக இசையமைத்துள்ளார்.

இவங்க சொல்லுவாங்க தியாகராஜர் பாட்டு அந்தப்பாட்டு இந்தப்பாட்டெல்லாம் 150 வருஷமா நின்னுக்கிட்டு இருக்கு. இவங்க சினிமாப்பாட்டு அப்படி இல்லை இன்னைக்குப் பாடினது ஆறு மாதம் தாக்குப்பிடிப்பதில்லை என்று. உண்மையில் மாறுவதும் புதிதாக உருவாவதும்தான் வளர்ச்சி. காலங்காலமாக ஒண்ணு இருக்கு அப்படின்னா அதுதான் இருக்கும். அப்புறம் புதுசு எப்படி வரும்?

◆ இசையமைப்பு முறையில் திரையிசையில் ஏற்பட்ட மாற்ற மென்று எதை நினைக்கிறீர்கள்?

சிலப்பதிகாரம் அரங்கேற்று காதையில் அருமையான வரி ஒன்று வரும். "ஈற்று நின்று இசைக்கும் குயிலுவக் கருவியெல்லாம்" என்று கச்சேரியில் ஒருத்தர் பாடுவார். 'எந்தனுக்கே மயக்கம் வருதய்யே' என்று அதை வயலினில் 'வருகுதய்யே' என்று வாசிப்பார். இப்படிப் பாட என்ன காரணம் என்றால் பாட்டு சுருதியிலிருந்து விட்டுப் போகாமலிருக்கத்தான் 'மெயின்' பாட்டுக்காரருக்கு ஓய்வு கிடைக்கும். இதைத்தான் சிலம்பு சொல்கிறது. ஒத்துப்பாடுவது என்று நாம் சொல்வோம்.

திரைப்படத்தில் இதனை மிக அருமையாகச் செய்தாங்க. முதன்முதலில் ஜி.ராமநாதன் செய்தாரு. தியாகராஜ பாகவதர் ஒரு பாட்டுப்பாடினார் என்றால் அந்த வரிகளைத்தான் ஆர்மோனியத்தில் `லீடாக` வாசிப்பாங்க.

`ப்ரீலீடு மியூசிக்கல் கார்ட்ஸை` வைச்சு, முதலில் இசையமைச்சது ஜி.ராமநாதன்தான். இவருடைய இசையில் மூன்று சரணம் என்றால் அந்த மூன்று சரணத்துக்கும் இடையில் வருகின்ற ப்ரிலீடு மியுசிக் ஒன்றுபோல் வரும். `துள்ளாத மனமும் துள்ளும், சொல்லாத கதையும் சொல்லும்` பாடலை உதாரணமாக எடுத்துக்கிட்டோம்னா, முதல் நாலுவரி சரணம் முடிந்தவுடன், அந்த ப்ரீலீடு மியூசிக் வரும். இளைய ராஜா கொண்டுவந்த மாற்றம் ஒவ்வொரு சரணத்துக்கும் நடுவில் வேறு வேறு ப்ரீலீடு போடுவதுதான்.

◆ தமிழ் மரபில் இசை முறையாக வளர்க்கப்பட்டிருக்கிறதா? தமிழ் இசை குறித்த நூல்கள் எதுவும் இருப்பதாகத் தெரிய வில்லையே?

இப்ப நமக்கு பழைய இசை நூல்கள் எதுவும் கிடைக்கவில்லை. எல்லாமே அழிஞ்சு போச்சு. ஆனால் சங்க இலக்கியங்கள், தொல் காப்பியம், அதனுடைய உரைகள், தேவாரம், திருவாசகம், சிலப்பதி காரம், பெரிய புராணம், திருப்புகழ், முத்துத் தாண்டவர், அருணாச் சலக் கவிராயர் பாடல்களில் எல்லாம் இசையைப் பற்றிய செய்திகள் சொல்லப்பட்டிருக்கு. இதைப்பூராவும் எடுத்து ஒரு தொகுப்பாக்கி னோம் என்றால் நமக்கு அருமையான ஒரு இசை இயல் கிடைக்கும். அது மூலமா ஒரு தத்துவப் பார்வையும் கிடைக்கும்.

இதுல ஒரு தத்துவ ரீதியான விஷயத்தை நாம் பார்க்கலாம். மனித உடல் புனிதமற்றது; சுத்தமற்றது; ஆன்மா புனிதமானது; சுத்தமானது; அப்படிங்கிற கருத்து நம்மிடம் உண்டு. ஆனா இந்த இசைக்கருவியை தோலெடுத்துத்தான் அவங்க செய்யுறாங்க. உடல் புனிதமற்றது. தோல் அசுத்தமானது. தோல் கருவியைச் செய்றவன், அதை வாசிக் கிறவன் அசுத்தமானவன் என்ற கருத்தியல் இன்றும் இருக்கிறது.

◆ பறைக்கருவி இடைக்காலத்தில்தான் தலித்துகளுடன் இணைக்கப்பட்டது. பறையுடன் தலித் மக்களை இணைத்தது பார்ப்பனர்களின் சூழ்ச்சி என்ற கருத்து நிலவுகிறது. அது குறித்து எனன நினைக்கிறீர்கள்?

தொல்காப்பியத்தில் ஒவ்வொரு நிலத்துக்கும் கருப்பொருள் சொல்லும்போது, தாளக்கருவியாக பறையையே கூறுகிறார். பறை என்பது தாளக் கருவியின் பொதுப்பெயராக இருந்திருக்கு. அப்புறம்

'முழவு' என்ற சொல். சங்க இலக்கியத்தில் குறிஞ்சி, முல்லை, மருதம், நெய்தல், பாலை என்று சொல்லப்படக்கூடிய ஒவ்வொரு நிலத்துக்கும் ஒவ்வொரு பறை சொல்றாங்க. பறை பற்றிய குறிப்புகளைப் பார்த்தோம் என்றால் நெய்தல் நிலத்தில் சாவுக்கு உண்டான பறை பற்றிய குறிப்பும் வருது. ஆனா பறையை வாசித்தது ஒரு குறிப்பிட்ட பிரிவு மக்கள்தான். மேட்டுக்குடி மக்கள் எல்லாம் பறையை வாசித்ததாக குறிப்பே இல்லை.

◆ தமிழ் சூழலில் இசைக்கும் சாதிக்கும் இடையிலான உறவு குறித்து என்ன நினைக்கிறீர்கள்?

இசை முதலில் பாணர்களிடம் இருக்கு. சங்க இல்கியங்களில் நிறைய இடங்களில் பாணர்களைப் பற்றி வரும்பொழுது புலையர்கள் என்றே வருது. சிலப்பதிகாரம் பாணர்களைப் பற்றிக் குறிப்பிடும் பொழுது,

"குழலினும் யாழினும் குரல்முதல் ஏழும் வழுவின்றி இசைத்து
வழித்திறம் காட்டும் பெரும்பாண் இருக்கை"...

என்கிறது.

பாணர்கள் சேரி மாதிரி தனியாவே இருக்கிறாங்க. நிறைய பேர் சொல்லலாம். நிறையக் குடிகள் தனித்தனியா இருந்தாங்க அதே மாதிரி இவங்களும் தனித்தனியா இருந்தாங்கன்னு. ஆனா அப்படி யில்லை. 'புலையர்கள்' என்ற சொல் நமக்குத் தெளிவாக இருக்கு. இசையின் தத்துவமே இதுதான். இசையை நாம் புனிதமென்கிறோம். ஆனா எங்கிருந்து வருது என்றால் 'புனிதமற்றவர்கள்' என்று சொன்னவர்களிடமிருந்து.

உற்பத்தி சார்ந்த மக்களிடம் தான் இசை இருந்திருக்கு. அவங்க புலையர்களாகத்தான் இருந்திருக்காங்க. மாதவியை எடுத்துக் கிட்டீங்கன்னா சிறந்த ஆடலும் சிறந்த பாடலும் உடையவள். எந்தக் குலத்தில் இருந்து வர்றாங்க என்று தெளிவாகத் தெரியுது. கோவலன் போன்ற ஒன்றிரண்டு மேட்டுக்குடி ஆட்கள்தான் இசையில் இருக் கிறாங்களே தவிர, மற்றபடி இசையும் கலையும் ஒடுக்கப்பட்ட மக்களிடம்தான் இருந்தது.

1937 வரையிலும் நாட்டியம் என்பது யாரிடமிருந்தது என்று ஆராய்வது முக்கியம். பரதநாட்டியம் வந்ததே 'தாசி ஆட்டம்' என்பதிலிருந்துதான். 'சதிராட்டம்' 'சின்ன மேளம்' என்றுதான் முன்னாடி சொல்வார்கள். ருக்மணி அருண்டேல், பாலசரஸ்வதி

இவர்களெல்லாம் சேர்ந்து இதற்குப் 'பரதநாட்டியம்' என்ற பெயர் வைத்து, கலாக்ஷேத்திரத்தில் 'பரதநாட்டியம்' சொல்லிக் கொடுத்தாங்க.

ஒவ்வொரு சாதிக்கும் என்று இன்றிருப்பது போல் தொடக்கத்தில் இல்லை. இப்ப தேவாரம் என்பது சைவர்கள் உள்ளிட்ட இரண்டாம் நிலையில் இருக்கின்ற சாதிகளிடம் இருக்கிறது.

'நாட்டார் இசை' என்பது உழைக்கும் மக்களிடம் இருக்கிறது.

கே.ஏ.குணசேகரன் 'தலித்இசை' தனியாக வளர்த்தெடுக்கப் படணும் என்று சொல்கிறார். ஆனால்நாட்டுப்புறத்தெய்வத்தை யார்யாரெல்லாம் பாடுறாங்களோ, அவங்க அந்த தெய்வத்தின் மேல் பாடுவதெல்லாம் நாட்டார் இசைதான். பறையர்கள், பள்ளர்கள், நாடார்கள், தேவர்கள் எல்லாரிடமும் இருக்கு அது. அதில் பாகு பாடில்லை. தேவரிசை, பறையரிசை, பள்ளரிசை, நாடாரிசை என்ற பாகுபாடில்லை.

◆ நாட்டார் இசை சடங்குகளுடன் சம்பந்தப்பட்டதா இருக்கு. அந்த சடங்கு என்பது இறைவனுடன் சம்பந்தப்பட்டதாக இருக்கு. இசை எல்லா இடங்களிலும் இது மாதிரியாத்தான் இருக்கா?

இன்றைய மேற்கத்திய இசையை எடுத்தீர்கள் என்றால் அது ஆரம்பத்தில் Church Music தான். அந்த இசையை உடைத்துக் கொண்டு வந்ததுதான் Symphony. மொசாத், பீத்தோவன், பாக் எல்லோருமே செய்தது அதுதான். சர்ச்சுக்கு வெளியே இசையைக் கொண்டு வந்தார்கள். சிம்பொனி (Symphony) என்பதே நாட்டுப்புற வடிவமும் செவ்வியல் வடிவமும் கலந்த இசை வடிவம்தான். ஆனால் நம்முடைய இசை இன்னமும் பக்தி இசையாகத்தான் இருக்கு. இதற்குக் காரணம், என்ன வென்றால் இசைபற்றிய மேட்டுக்குடித் தனமான பார்வைதான். தியாகராஜர் கீர்த்தனைதான் மிக உயர்ந்தது என்று சொல்வார்கள். அவர் ராமனைப்பற்றித்தான் பாடுவார். ஆனால் எதார்த்தம் என்னவென்றால் இறந்த வீட்டில் ஒப்பாரி பாடுகிறார்கள். அதுல என்ன பக்தி வேண்டியதிருக்கு. சந்தோஷமா இருக்கான். ஒரு பாட்டுப்பாடுறான். டுயட்டுனே வச்சுக்கங்களேன். அதில் என்ன பக்தி இருக்கு? இன்றைக்கு எத்தனை திரையிசைப் பாடல்களில் பக்தி இருக்கு?

◆ ஆளத்தியை விரிவாகப் பாடுவது நம்முடைய முறைன்னு சொன்னீங்க. ஆனா இந்துஸ்தானியில் ஆலாபனை பண்ணுவது வெகு நீண்டதாக இருக்கு?

School என்ற ஒரு வார்த்தை. Style என்ற ஒரு வார்த்தை. Style என்பது பாணி. நாட்டியத்தில் தஞ்சாவூர் பாணி, பந்தணை நல்லூர் பாணி என்று சொல்லுகிறோம் அல்லவா. அதுதான். பரதநாட்டியம் என்பது ஒண்ணு. ஆனா முத்திரைகளில் சில வேறுபாடுகளில் இருக்கும். School என்பது முற்றிலும் வேறுபட்ட ஒன்றைக் குறிப்பது. மேற்கத்திய இசை என்பது தனி School. இந்துஸ்தானியையும் தனி School என்பார்கள். என்னைப் பொறுத்தவரை இந்துஸ்தானி இசை என்பது தனி School கிடையாது.அது ஒரு பாணி.

நம்மிடம் இன்றைக்கு ஆலாபனை பண்ணுகின்ற முறைகள் எல்லாம் குறைஞ்சு போச்சு. எந்திரகதியான வாழ்க்கையில் ஏழெட்டு மணிநேரம் உட்கார்ந்து எதையும் கேட்கக்கூடிய மனமில்லை. அதோடு ஆலாபனையை மணிக்கணக்கில் பண்ணுகின்ற திறமைகளும் நம்மிடம் குறைஞ்சு போச்சு. மோகனம் என்ற ராகத்தை எடுத்துட் டோம் என்றால் 5 சுரப்பண் (சரிகபதச), மோகனம் என்பது சின்னராகம். அதனால வந்து நீளமா ஆலாபனை பண்ணுவதற்கு இடம் கிடையாது என்று நம்மவர்கள் சொல்லுவார்கள். ஆனால் இந்துஸ்தானியில் மோகனத்தை (பூப்) 2 மணி நேரம் கூட ஆலாபனை பண்ணுகிறார்கள்.

◆ நம்மொழி இசைமொழி என்று கூறுகிறார்களே! அதைப்பற்றி...

சங்க இலக்கியத்தில் அகவல் பாடல்கள்தான் நிறைய இருக்கும். ஆசிரியப்பாவின் ஓசை அகவல். 'அகவல்' என்பது மயில் கூவுவது. நம்முடைய மொழியே இசைமொழி என்பார்கள். நாம கூப்பிடுறதே இசையாகத்தான் இருக்கும். சங்கப் பாடல்கள் எல்லாமே நாடக வடிவத்தில் இருக்கும். 'போனாளே' என்று சாதாரணமாகச் சொன்னால் அது ஒரு சொல். 'போனாளே ... ஏஏஏஏ (ஒரு பூவுமில்லாமல் பொட்டுமில்லாமல்') என்று நீட்டினால் அது இசையாகி விடுகிறது.

இயற்பா, இசைப்பா என்ற பாகுபாட்டில் எனக்கு உடன் பாடில்லை. பாட்டு என்றாலே இசைப்பாட்டுதான். வெண்பா என்பது செய்யுள்தான். ஆனால் செப்பலோசை என்ற இசை வடிவு உடையது. ஆசிரியப்பா அகவல் ஓசை உடையது.

தொடக்கத்தில் பாடலை எழுதுறது ஒருத்தர். பாட்டைப் பாடுறது ஒருத்தர் என்ற முறையெல்லாம் கிடையாது. முதல்ல பாடுவாங்க. அப்புறந்தான் எழுதுவாங்க. பாரதியார் வாழ்க்கையில் கூட ஒரு செய்தி சொல்றாங்க. நண்பர்களோடு உட்கார்ந்து பேசிக் கொண்டிருக்கிறார். அப்பொழுது ஒரு செய்தி சொல்கிறார்கள். பாரதியாருக்கு உற்சாகம்

வந்து விடுகிறது. "நம்ம பிள்ளைவாள் கப்பல் விடப் போகிறார்" என்று சொல்லிக் கொண்டே, "வெள்ளிப்பனிமலையில் மீதுலாவு வோம் அடிமேலைக் கடல் முழுதும் கப்பல் விடுவோம்" என்று பாட்டாகவே பாடுகிறார். ஆழ்வார்கள் பாடல்கள், தேவாரப் பாடல்கள் எல்லாம் அவர்களே பாடியது; எழுதிப்பாடியதல்ல.

◆ **நம்மிடம் உள்ள கர்நாடக இசை, இந்துஸ்தானி இசையினை கூட்டிசையாகப் பாட முடியாது. தனியாகத்தான் பாட முடியும். ஆனால் ஐரோப்பாவில் Harmony என்கிற கூட்டிசை வடிவம் இருக்கிறது. நம்மிடம் அந்த வடிவம் உண்டா?..**

நம்முடைய இசையை இன்னிசை என்றுதான் சொல்வார்கள். முதலில் நம்முடைய இசைக்கு கர்நாடகம், இந்துஸ்தானி என்றெல்லாம் பெயர் கிடையாது. நம்மிடம் இன்னிசை என்ற பெயருடன் இசை இருந்தது. "நாளும் இன்னிசையால் தமிழ் பரப்பும் ஞான சம்பந்தன்" என்றே பாடல்வரி உள்ளது. தன்னுடைய பாடல் களில் ஞானசம்பந்தர் 'இன்னிசை' என்றே ஏழு இடத்தில் பாடி யிருக்கிறார். ஆங்கிலத்தில் 'Melody' என்பார்கள். மேற்கத்திய இசை 'Harmony Music'. அதற்காக நம்முடைய இசையில் 'Harmoney' இல்லை என்று அர்த்தமில்லை. நம்மிடம் கூடுதலாக இருப்பது இன்னிசைதான். அவர்களிடம் இனிமை இல்லாமல் இல்லை. ஆனால் Harmoneyதான் முழுக்க முழுக்க. 'ஹார்மொனி' என்றால் நாலு பேர் இருந்து பாடுவது அல்லது பல்வேறு கருவிகளுடன் சேர்ந்து ஒண்ணாப் பாடுவது. அப்படிப்பாடும்போது, அதில் ஒரு Harmoneyயை உருவாக்குவது. அதில் ஒரு இன்பம். ஒயிலாட்டம், கும்மிப் பாட்டு, எல்லாமே கூட்டிசைதான். "தேவதை போலொரு பெண்ணிங்கு வந்தது தம்பி, தங்கக்கம்பி", "ஓ! பார்ட்டி நல்ல பார்ட்டிதான். ஓ! பியூட்டி இன்னாபியூட்டிதான்", "பாரடி கண்ணே கொஞ்சம் பைத்தியமானது நெஞ்சம்" போன்ற பாடல்கள் எல்லாம் நான்கு பேராகச் சேர்ந்து பாடுவது. அதில் ஒரு இனிமை இருந்தது. இப்ப வெறுமனே ஒரு மிருதங்கம் மட்டும் வாசிக்கும்போது ஒரு இனிமை. அதனோடு ஒரு கடம், ஒரு கஞ்சிரா சேர்த்து வாசிக்கும் போது அதைவிடவும் இனிமையாக இருக்கு. மேற்கத்திய இசை Vertical Music (நேர்குத்து) எனவும், நம்முடைய இசையை Horizontal Music என்றும் சொல்வார்கள்.

தற்போது நமது இசை வடிவம் எப்படியிருக்கிறது என்றால், Solo Music நம்மிடம் வந்தாச்சு. மேற்கத்திய இசையில் சேர்ந்துபாடுதல்

வந்திருக்கு. Archestra Music என்பார்கள். Solo Music என்ற முறையை நாம் வளர்த்தெடுத்ததுக்கு வணிகம் சார்ந்த நோக்கமும் இருக்கு. நம்மிடம் குழு உணர்வு (Team Spirit) இல்லாமல் போய் விட்டது. அதற்கு நம் SOLO இசை சாட்சியாகியுள்ளது. இதுவும் இசை பற்றிய, மனநிலை பற்றிய ஒரு தத்துவத்தை நமக்களிக்கிறது.

◆ 'மகஇக' போன்ற அமைப்புகள் நிறைய சமூகப் பிரச்சினை களைச் சார்ந்த பாடல்களை வெளியிடுகிறார்கள். அவற்றில் சில பாடல்கள் மக்களிடம் போய் சேர்ந்திருக்கின்றன. ஆனால் பெரிய அளவில் அவை மக்களிடம் சென்றடையாததற்கு என்ன காரணம் என்று நினைக்கிறீர்கள்?

இதுக்குப் பல காரணங்களைச் சொல்லலாம். ஒன்று நல்ல இசையமைப்பு வேணும். நாட்டுப்புறப் பாடலை எடுத்துக்கிட்டோம் என்றால் நாட்டுப் புறப்பாடல்களில் சிந்து வடிவம்தான் முக்கிய மானது. 50 வகையான சிந்துப்பாடல்கள் நம்மிடம் இருக்கு. சிந்துப் பாடல்களின் முக்கியமான அம்சம் என்பது அதிலிருக்கின்ற சந்தங்கள்தான். 'சந்தம்' என்பது தாளத்தை அடிப்படையாக வைத்தது.

கர்நாடக இசைக்கச்சேரியில் எத்தனையோ பாடல்கள் பாடிக் கொண்டு இருப்பாங்க. கடைசியில் 'போய்ட்டுப்போவுது' என்று துக்கடா மாதிரி சில பாடல்களை பாடுவாரு. காவடிச்சிந்தை எடுத்துப் பாடுவாரு. அப்பத்தான் எல்லாரும் நிமிர்ந்து உட்காருவான். அது வரையிலும் தலைமட்டும் ஆட்டினவங்களுக்கு உடம்பும் ஆடும். என்ன காரணம்னா, அதுல இருக்கின்ற தாளம்தான். நாட்டுப்புறப் பாடல்களில் தாளம் ரொம்ப முக்கியமானது.

கவிஞர் அறிவுமதி ஒருமுறை பேசிக்கிட்டு இருக்கும்போது ரொம்ப அருமையாகச் சொன்னாரு. 'மன்மதராசா மன்மதராசா கன்னி மனசைக்கிள்ளாதே'. இந்தப்பாட்டு சிறந்த கவிதையுமில்லை. சிறப்பான படப்பிடிப்புமில்லை. ஆனா அந்தப்பாட்டு சின்னக் குழந்தைகளையும்கூட ஆடவைக்கும். என்ன காரணம் என்றால் அதில் இருக்கின்ற துள்ளல்தாளம்.

இப்ப வருகின்ற எல்லாத் திரைப்படத்திலும் அதுபோன்ற ஒரு பாடல் இருக்கு. கலிப்பா என்பது துள்ளல் ஓசை கொண்டது என்பது நம் முன்னோர் கூறியது. சமூகவிழிப்புணர்வுப் பாடல்கள் இன்னும் மக்களிடம் சென்றடைய இந்தத் தாளத்தைத்தான் முதன்மைப்படுத்த வேண்டும். 'சந்தயாப்பு' என்று திருப்புகழ் பேசும். 96 வகையான சந்த யாப்புகள் அவர் கையாண்டது. நாட்டுப்புறப்பாடல்களை ஆய்வு செய்தோம் என்றால், 96 இல்லை 996 சந்தங்களைக் கண்டடையலாம்.

◆ இந்திய தத்துவ மரபில் இசை, நாடகம் போன்ற கலை வடிவங்களுக்கு தத்துவப்பார்வை இருக்கிறதா?

இது வரைக்கும் இந்தியாவில் தத்துவம் என்பது கடவுள், மறுபிறப்பு, ஆன்மா, கர்மா, உலகத்தை யார் படைத்தது இந்த விஷயங்களைத்தான் சுற்றிச்சுற்றி வந்திருக்கிறது. அதாவது பெரும்பாலும் மதக் கொள்கைகள்தான் இந்தியாவில் தத்துவமாகப் பேசப்பட்டிருக்கிறது.

ஹெகல் சொன்னது இல்லையென்றாலும் முழுக்க முழுக்க இல்லைன்னாலுமே அதுக்குக் காரணங்கள் இருக்கு. ஆனால் வெளிநாடுகளில் தத்துவம், அழகியல் போன்ற துறைகளிலும் இருந்திருக்கு. கலையைப் பற்றி நிறைய தத்துவக் கோட்பாடுகள் வெளிநாடுகளில் உருவாகி இருக்கு. அதைப் போல இந்தியாவில் இசையின் தத்துவம் பற்றி ஆய்வு செய்ய எனக்கு விருப்பம்.

(பேட்டி – புதிய காற்று, ஜூலை 2004)

தமிழிசை அடவுகளும் பீரப்பாவின் ஞானப்பாடல்களும்

முதல் பொருள், அவதாரம், சொர்க்கநரகம், சடங்கு, சாத்திரங்கள், மறுபிறவி, ஆத்மா என்று மக்கள் நலனைப் புறந்தள்ளி வேதாந்தம் பற்றி மட்டுமே பேசி வந்த ஞானத்திருக்கூட்டத்தாரின் மரபுகளுக்கு மாற்று மரபாக இந்த மண்ணில் தோன்றி வளர்ந்ததுதான் சித்தர் மரபு. இந்த மரபுக்கு வடநாட்டில், குருநானக், கபீர், கோரக்கர், நிஜாமுதீன் என்று சான்று காட்டலாம்.

மக்கள் நலன் மட்டுமே சிந்தித்த அந்த ஞானவான்கள் பலர் மிகச் சிறந்த மருத்துவர்களாக விளங்கியதில் வியப்பில்லைதான்.

ஆனால் அவர்களில் பலர் சிறந்த இசைவாணர்கள் என்பது சிறப்பு அம்சமானது. பொதுமைக்கூறானது. அவர்கள் பாடிய தெல்லாம் மக்கள் இசை. சாமான்ய மனிதர்களுக்கான சாமான்ய இசை.

அந்த இசைச்சித்தர்களில் ஒருவராக நாம் பீரப்பாவைக் காண முடிகிறது. ஓர் வள்ளலாரைப்போல் ஏன் பல்வேறு சித்தர்களைப் போல அப்பாவும் ஏட்டுக்கல்வி கற்றவரில்லை. ஆனால் ஓதாது உணர்ந்தவர்கள்.

முறைப்படி 'பெரிய கல்வி' கற்காவிட்டாலும் அப்பா மாபெரும் மரபுக்கவிஞராகவும் மக்கள் பாடகராகவும் தன்னை அடையாளம் காட்டுகிறார்.

வெண்பா, ஆசிரியப்பா, வஞ்சிப்பா,கலிப்பா, விருத்தம், வண்ண யாப்பு, சந்தயாப்பு என்று மரபுப்பாடல் வகைகளில் மட்டுமல்லாது நாட்டார் மரபான ஆனந்தக்களிப்பு, கண்ணிகள், குறவஞ்சி(சிங்கன் சிங்கிப்பாடல்) என்ற அமைப்பிலும் அப்பா பாடியுள்ளார் என்பது சிறப்பானது.

"*தமிழோடு இசைபாடல் மறந்தறியேன்*" – அப்பர் (4:1:6)

என்று தமிழிசை மரபுக்கு உரியவராகவே அப்பா தன்னை அடையாளம் காட்டுகிறார்.

அப்பாவையும், தாளவேந்தர் சந்தக்கவி வித்தகர் அருணகிரி நாதரையும் சமகாலத்தவராகக் கருதலாம். (15, 16ஆம் நூற்றாண்டு) ஆயினும் மூத்தவர் அருணகிரியார். இருவருக்கும் பொதுமை உண்டு.

JAMAL MOHAMED COLLEGE
GENERAL LIBRARY

"ஏறுமயி / லேறிவிளை /யாடுமுக / மொன்றே"

என்று மால் மருமகனை அருணகிரியார் பாடுவார்.

"வேதமொரு / நாலுமுரை / பேசுமிறை / யோனே"

என்று அப்பா பாடுவார்.

பாடல் - 44, 2-வது வரி ஞானப்புகழ்ச்சி

இவை சித்திரவண்ணங்கள் (வண்ணம் = இசைப்பாடல்)

மேலும்

"இறையவ / னிறையுன / தடிதொழ / வருமவ"

என்ற ஞானப்புகழ்ச்சியின் 379-ம் பாடலிலும்

"தருநல / உறுகதி / தலிலுயர் / பதவியுந்"

என்ற 381-ம் பாடலிலும் ஓர் பொதுமையைக்காணலாம்.

அப்படியாயின் நம் இசைக்கு நீண்ட நெடியமரபு ஒன்று இருப்பது தெரிகிறதல்லவா!

"இருபெருங் / குரவரும் / ஒருபெரு / நாளால்"

(சிலப்பதிகாரம் - புகார்க்காண்டம் - மங்கலவாழ்த்து 41-ஆம் வரி)

என்பது ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன் இளங்கோ அடிகள் பாடியது.

வண்ணங்கள் இருபதில் இது குறுஞ்சீர் வண்ணமாகும்.

"குறுஞ்சீர் வண்ணம் குற்றெழுத்துப்பயிலும்"

-தொல்காப்பியம்-பொருளதிகாரம்

-செய்யுளியல் - நூற்பா 1477

ஈராயிரத்து ஐநூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பு தொல்காப்பியர் காட்டிய அழியா இசைமரபு இன்றுவரை நின்று நிலவுகிறது.

அதையொட்டியே இம்மியும் விலகாது அப்பா பாடுகிறார்.

இந்த மண்ணின் மைந்தர் அப்பா என்பதற்கு வேறு என்ன சான்று வேண்டும்.

"குனித்த புருவமும் கொவ்வைச் செவ்வாயில்"

என்ற பாடலில் அப்பர் பெருமான் 'மனித்தப்பிறவி' என்று மனிதப் பிறவியை ஆளுகின்றார்.

அப்பாவும்

"மனித்தர் தவமனைத்திலும் வந்திருப்பவனு நீயே"

(ஞானப்புகழ்ச்சி - பாடல் 61 வரி - 1 என்றும்)

"மனித்தரை வகுத்துலகில் வைத்து இரணம் ஈந்து எமை"

(மேற்படி - பாடல் 159 - வரி - 1) என்றும் முன்னோர் மொழியை பொன்னே போல் எடுத்தாள்கிறார்.

முருகப்பெருமான் தன்னை முத்துமுத்தாகப் பாட வேண்டி முதலடி எடுத்துக் கொடுத்தபோது,

"முத்தைதரு பத்தித் திருநகை"

"அத்திக்கரை சத்திச் சரவண" என்று பாடியவர் அருணகிரியார். (திருப்புகழ் 6:1)

அப்பாவும் தனது ஞானப்பால் 7-ஆம் பாடலில் சித்தர் பரிபாஷையாக இருட்டு என்ற சொல்லை எடுத்துக்கொண்டு

"இருட்டும் இருட்டும் இருட்டினிற்கூடி இருட்டதனில்
இருட்டுபிறந்த வகையேது சொல்ல அவ்விருட்டு அது சென்று
இருட்டு பவள மரகதம் வெள்ளை இலங்கும் ஒளி
இருட்டினில் காண வெளிதோன்றி நின்று அங்கு இலங்கியதே"

என்று 'இருட்டு' 'இருட்டு' என்று பாடுவார்.

மேலும் இதேபோல்,

"ஐயாறும் ஆறும் அதில் ஆறும் ஒன்றில் அடங்கியபின்"

என்ற ஞானப்பாடல் 17-ம் பாடலிலும் 'ஆறு' 'ஆறு' என்று பாடுவார்.

சந்தப்பாடல்

தாளத்திற்கேற்ற சொற்களை அமைத்து - தாளச் சொற்கட்டுகளால் பாடுவதே சந்தப்பாடல்

தன தன	தன தன	தன தன	தன தன
இறையவ	னிறையுன	தடிதொழ	வருமவ
தன தன	தன தன	தனதோம்	
ரிருதய	மதிலுறை	பவனே	

(ஞானப்புகழ்ச்சி பாடல் - 379)

இவ்வாறு நாலன்நடை (சதுஸ்ரம்)யில் அப்பா அவர்கள் பாடல் அமைத்துள்ளார். இதில் 'பவனே' என்பது சீர்த்தொங்கல்.

தருநல / உறுகதி / தலிலுயர் / பதவியுந்
தலைமையு / வெகுப்லனும்

(மேற்படி பாடல் - 381)

தகத்தரிகிட தகத்திரிகிட தகத்திரிகிட தீம்த

திகைத்தேயொளி நிறைத்தே வருஞ் சினத்தாலதை மறைத்துப்

(ஞான மணிமாலை பாடல் -52)

இதில் 'மறைத்து' என்பது சீர்த்தொங்கல். பாடலின் இறுதியில் 'காண்பார்' – தாந்தீம் என்று தாள முடிவு காட்டுகிறார்.

(ஒரு நெடில் இருகுறிலாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது) 'தகத்திரிகிட' என்பதை 'தகத்தானன' என்றும் பிரிக்கலாம்.

தனதிந்தன தனதிந்தன தனதிந்தன தனதின்

துயரங்கொடங் கிறைவன் சுய சொருபத்தெரி சனையுற்

(ஞான மணிமாலை பாடல் -143)

இப்பாடலை அப்பா அய்ந்தன் நடையில் (கண்டம்) அமைத்துள்ளார். ஆனால் அப்பா இங்கே ஓர் புதுமையைக் கையாள்கிறார். அய்ந்தன் நடை 2+3 = 5 என்று அமையும்.

ஆனால் அப்பா 3+2 = 5 என்பதாக தாளமாற்று என்ற மாறுபட்ட தாளவகையைக் கையாள்கிறார். இந்த தாள மாற்றுமுறை சம்பந்தர் பெருமான் கையாண்டது. இளங்கோ அடிகள் கோடி காட்டியது.

கண்ணிகள்

"ஒன்றாகி இரண்டாகி உருவாகி நின்றபயல்

அன்றாடஞ் செய்பிழைகள் அனைத்தும் பொறுத்தருள்வாயே"

என்ற அப்பாவின் கண்ணி (ஞானப்புகழ்ச்சிப்பாடல் 278)

"வானாகி மண்ணாகி வளியாகி ஒளியாகி

ஊனாகி உயிராகி உண்மையுமா இன்மையுமாய்"

(திருவாசகம் - திருப்பெருந்துறைத்திருச்சதகம் 15-ஆம் பாடல்)

என்ற மாணிக்கவாசகரை நினைவூட்டுகிறது.

இது நமது நினைவில் தவழும்

"ஒன்றானவன் உருவில் இரண்டானவன்"

என்பதையும் காட்டும்.

செவ்வியல் இசை

தமிழிசையின் செவ்வியல் இசை அமைப்பாக இன்று கீர்த்தனை பேசப்படுகிறது.

சீர் → சீர்த்தி → கீர்த்தி → கீர்த்தனை

(செம்பு → கெம்பு)

இதன் தூய தமிழ் வடிவம் உருப்படி மற்றும் பனுவல் என்பது. "இருபொழுது மொருநினைவா யிருக்கு தேயென் யாது" என்று

தொடங்கும் `ஞானப்பூட்டு' கீர்த்தனை `உசேனி' என்ற பண்ணில் அய்ந்தன் நடையில் (கண்டம்) அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இதில் எடுப்பு, தொடுப்பு, முடிப்பு என்ற கீர்த்தனை அமைப்பு முறை உள்ளது. 3 முடிப்புகள் (சரணங்கள்) கொண்டுள்ளது இப்பாடல். தன தனன, தன தனன என்ற சந்தக் குழிப்புக்குள் அடங்கும் அய்ந்தன் நடையது பாடல்.

தமிழர் கண்ட நானிலப் பெரும் பண்ணில் ஒன்றான மருதநிலப் பண்ணான கோடிப்பாலை என்ற தாய்ப்பண்ணின் சேய்ப்பண்ணான உசேனியில் இக்கீர்த்தனை அமைக்கப்பட்டுள்ளது சிறப்பானது.

இக்கீர்த்தனையின் மூன்றாம் முடிப்பில் (சரணத்தில்) அடித் தொங்கல் அமைகின்றது.

`ஓட, நாட, கூட, ஆட' என்ற சொற்கள் ஆடற்கலைக்கு ஏற்ற முறையில் அமைக்கப்பட்டுள்ளன.

எனவே இக்கீர்த்தனையை நாட்டியத்திற்குரிய பதமாகவே கொள்ளலாம்.

அடுத்து, தமது ஞானக்குறத்தில் அப்பா மூன்று கீர்த்தனைகள் பாடியுள்ளார்.

குறத்தி மலைவளங்கூறுவதாக அமையும் முதல் கீர்த்தனை

"அலிபுலாமீம் கலந்திருந்தே யதில்விளையு மலைவளமை",

சாவேரிப்பண்ணில் அமைந்துள்ளது.

மேலும் இதே ஞானக்குறத்தில்

"பொங்கறுத்து மங்கறுத்துப் பொங்கு திருப்பாற்கடலில்" என்ற பாடல் இனிய முதல் முடிப்பு (சரணம்) கொண்ட இனிய கீர்த்தனை. ஒவ்வொரு முடிப்பும் வாசலிதே என்ற சொல்லால் முடிவு பெறுவது மீண்டும் எடுப்பு (பல்லவி) ஆதிதிருவாசலிது என்று வருவது இனிய இசையைத் தருவது.

மேலும் ஒருகீர்த்தனையை அப்பா தமது இதே ஞானக்குறத்தில் அமைத்துள்ளார்.

"கைதாருங் கைதாருங் ஹபீபு முகமது அப்தல்காதிறே

கைதாருங் கைதாரும்"

தனது எடுப்பு (பல்லவி) அமைப்பிலேயே இனிய இசையைக் கொண்டு வந்துவிடுகிறார் அப்பா. புன்னாக வராளிப் பண்ணில் ஏழன் சாய்ப்புத் தாளத்தில் இக்கீர்த்தனை அமைந்துள்ளது. நாட்டியக் கீர்த்தனையாகவே இது அமைந்துள்ளது. இருபத்தொரு நீண்ட நெடிய சரணங்களை உடையது இக்கீர்த்தனை.

முடிப்பின் (சரணத்தின்) முடிவில் `கையிது வே` என்ற முடிப்பு எடுப்பின் `கைதாரும் கைதாரும்` என்ற வேண்டலுடன் இன்னோசை கொண்டு பொருந்துவது பேரின்பம் தருவதாகும்.

குறம் என்பது மலைவாழ் எளிய மக்கள் பாடுவது. அடுத்து குறவஞ்சி என்ற இலக்கிய அமைப்பையும் ஆனந்தக் களிப்பு என்ற இலக்கிய அமைப்பையும் அப்பா கையாள்கிறார்.

அப்பாவின் ஞானக்குறவஞ்சி திரிகூட இராசப்பகவிராயரின் திருக்குற்றாலக் குறவஞ்சிக்கும், சிந்துக்குத் தந்தையான பாரதியின் ஆனந்தக் களிப்புக்கும் முன்னோடியாக அமைந்துள்ளது. (இது சிறிய கட்டுரை என்பதால் விரிவாக எழுதவில்லை)

நாட்டியம்

இசையில் இயலும் இசையும் சேர்ந்தே இயங்குவது போல் கூத்தில் இசையும் கூத்தும் சேர்ந்தே இயங்கும். ஒன்றை ஒன்று சார்ந்தது. எனவே சேர்ந்தே இயங்குவது. எனவேதான் தமிழ் முத்தமிழ் என்று சிறப்பித்துக் கூறப்படுகிறது.

தமிழ்த்திரைப்படங்கள், நாடகங்கள், நாட்டியங்கள், முத்தமிழ் என்ற கூறுபாட்டிலிருந்து [உரைநடை(வசனம்) பாட்டு, கூத்து (நடிப்பு)] இன்றும் மாறாமல் இருப்பதற்கு இதுவே காரணம். தமிழ் முத்தமிழாய் சேர்ந்து இயங்குவதே இதன் காரணம்.

கலிப்பா துள்ளல்ஓசை பெற்றுவரும். நாட்டியமே ஒருவகைத் துள்ளல்தான். தனது ஞானப்பூட்டில் அப்பா கலிவெண்பா பாடியுள்ளார். (பாடல் எண் 28) பாடல் முழுமையும் நாட்டிய அமைதி கொண்டது.

இவ்வுலகிலே படைத்தா யேகாவுனைப் புகழ்வேன்
தவ்வை பிதாவில்லாத தானவனே - முன்னம்

இதில் வரும் 'தவ்வை' என்ற சொல் மிகமுக்கியமான சொல். வெறுமனே 'தாய்' என்ற பொருளில் அப்பா இச்சொல்லைக் கையாளவில்லை.

'படைத்தாயே' என்ற சொல்லின் மூலம் இறைவனின் செயல் பாட்டுத் தன்மையைக் காட்டுகிறார்.

நாட்டியத்தில் 'த' என்பதே முதல் மத்தள முழக்குச் சொல். அதை 'தவ்வை' என்றே கூறுவார்கள். எனவே 'தவ்வை' என்ற சொல்லை அப்பா அதன் நாட்டியமுக்கியத்துவம் அறிந்தே வழங்கியுள்ளார் என்று அறியலாம். இக்கருத்தை அரண் செய்வதாக அப்பாவின் கூத்துத் தமிழ் அறிவை கீழ்க்கண்ட பாடல் நமக்குத் தெரிவிக்கிறது:

தனது ஞானக்குறத்தில் 21-ஆம் பாடலில் பல்வேறு தாளக் கருவிகளைக் கூறும்பொழுது,

"தத்தி தித்திமிக் கூத்து முழக்கமும்"

என்று நாட்டியத்திற்கான மத்தளச் சொற்கட்டுகளையும் அமைக்கிறார்.

அப்பாவின் 'ஞானநடனம்' அவரின் நாட்டிய அறிவுக்கு மகுடம் சூட்டுகின்றது.

அதிலுள்ள பத்துப் பாடல்களையும் வெவ்வேறு சந்தங்களில் நடைகளில் அமைத்துள்ளார்.

தந்தன தனதின தந்தன தனதின
செந்தா மரைமலர் வெண்டாமரைமலர்
தந்தன தந்தானா
செந்தேன் இன்றூறி

(ஞானநடனம் முதல் பாடல்)

(இன்றூறி - அடித்தொங்கல்)

பாடல் ஏழன்நடையில் உள்ளது. சாய்ப்புத்தாளங்கள் மற்றும் தாளமாற்று நாட்டியத்திற்கு மிக இனிமை தருவது. மேலும்.

தந்தன தானன தந்தன தாந்த தனதன தானதன
அச்சுர மாயுள வன்பதை வாங்கி யணிந்ததைத் தேடியபின்

(ஞானநடனம் 3-ம் பாடல்)

அப்பா இதில் பல்வேறு சந்தங்களைக் கையாள்கிறார். இது நாட்டியத்திற்கே உரிய இனிய தாளங்களை மற்றும் தாள மாற்றுக் களைப் பிறப்பிக்க வல்லது. நமக்குக் கிடைத்தவற்றில், அதிலும் அப்பா பாடியதில் ஒன்றிரண்டு பாடல்களில் மட்டுமே உள்ள இசைச் செய்திகளைச் சுருக்கமாகப் பார்த்தோம். இது சிறிய கட்டுரை. ஆய்வாளர் மேலும் ஆய்வு செய்து நெடிய ஆய்வுக் கட்டுரையாக அப்பாவின் இசைப்பங்களிப்பை முழுமையாக வெளிக் கொணரல் வேண்டும்.

★

ஆய்வுக்குப் பயன்பட்ட நூல்

தக்கலை அஞ்சுவண்ணம் பீர் முகமதிய்யா முஸ்லிம் அசோசியேசன் வெளியிட்ட அப்பாவின் பாடல்தொகுதி முதற்பதிப்பு 1995-ன்படி பாடல் எண்கள் தரப் பட்டுள்ளன.

இசையே மொழி

அனைத்து நாடுகளிலும் சித்தர் மரபினர், ஏனைய மானிடர்போல் அல்லாது தனித்த பிறவிகள் போன்றே வாழ்ந்து வருகின்றனர். சமகால சமயச் சிந்தனைகளிலிருந்து அன்னியப்பட்டவர்களாகவே அவர்கள் அறியப்படுகிறார்கள். இந்திய வடக்கு வட்டாரத்தின் கோரக்கர், குருநானக், சபர்கான் காசிம், கபீர்தாசர், பாபாபரித், நிசாமுதீன் ஆகியோர் சித்தர், நாதர், பந்தி என்ற சொல்லாடல் மூலம் நாம் காணும் சித்தர்களே.

தெற்கே தமிழகத்தில் பதினெட்டுச் சித்தர் என்ற நீண்ட நெடிய சித்தர் மரபே நமக்கு உண்டு. அந்தச் சித்தர் மரபை உள்வாங்கிப் பரிணமித்த இஸ்லாமியச் சித்தர்களே சூஃபிகள். சமூகத்திற்கான மருத்துவம் பெரும்பாலும் சித்தர்களிடமே இருந்துள்ளது. சித்த மருத்துவம் என்பது தமிழகச் சித்தர்கள் அளித்த அருட்பெரும் கொடை.

சாதி சமய மாச்சரியங்கள் கடந்ததாக மருத்துவம் இருப்பதுபோல், இசையும் இந்த மாச்சரியங்களைக் கடந்ததாகவே உள்ளது. எனவே சூஃபிகளும் இசையைக் கையில் எடுத்துக் கொள்கின்றனர். ஒவ்வொரு சூ ஃபியும் இசைக்காரனாகவே தன்னை அடையாளப்படுத்திக் கொள்கிறான்.

இறைச் சேவையும் சமூகச் சேவையும் ஆற்றிய இசையாளர்களாக 60-க்கும் மேற்பட்ட சூஃபிகளைத் தமிழகம் கண்டுள்ளது. இவர்களில் தலைமையானவர்கள் சிலரைக் காணலாம்.

கடைய நல்லூர் - செய்குனாசெய்கு உதுமான அலி *(1699 - 1784)*

கோட்டாறு - செய்கு முகைதீன் மலுக்கு முதலியார் என்ற ஞானியார் சாகிபு *(1753 - 1794)*

குணங்குடி - மஸ்தான் சாகிபு (மறைவு *1842*) இவர் தொண்டியில் பிறந்து சென்னையில் மறைந்தவர்.

மேலப்பாளையம் - முகையதீன் பசீரொலி *(1730 - 1801)*

தக்கலை - பீர் முகமது என்ற பீரப்பா

காலங்குடி - மச்சரேகைச்சித்தர்

காயல்பட்டினம் - நூகு ஒலியுல்லா

கல்லிடைக்குறிச்சி - கலிபத்து சைகு சாகுல் ஹமீது

ஆண் சூஃபியர் மட்டும் அல்லாது பெண் சூஃபி ஞானியர்களையும் தமிழகம் கண்டுள்ளது.

கீழக்கரை - சையது ஆசியா உம்மா (1865 - 1947)

தென்காசி - ரசூல் பீவி

இளையாங்குடி - கச்சிப்பிள்ளை அம்மாள்.

தமிழக சூஃபியர் பல்வேறு இசைத்தளங்களில் தங்களை அடையாளப்படுத்துகின்றனர்.

கற்றறிந்த புலவர்களின் செய்யுள் வடிவங்களான வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, கீதம், கீர்த்தனை, புராணங்கள், அந்தாதி, உலா, பரணி, கலம்பகம், கோவை, பிள்ளைத் தமிழ், சதகம், வண்ணம் என்பவை மட்டுல்லாது பாமரர் விரும்பும் கும்மி, சிந்து, ஆனந்தக் களிப்பு, பள்ளு, கண்ணி, குறம் ஆகிய எளிய இனிய இசை வடிவங்களையும் கையாண்டுள்ளனர் இந்த சூஃபியர்.

கீழக்கரை செய்யது ஆசியா உம்மா என்ற சூஃபி முனாஜத், மெஞ்ஞான தீபரத்தினம், மாலிகாரத்தினம் என்பது மட்டுமல்லாது தரிகுல்ஸாலிஹீன் என்ற அருமையான உரைநடைநூலையும் வரைந்துள்ளதாக வரலாறு தெரிவிக்கிறது.

1910 -ல் கணவர் பெயரில் வெளியிட்ட பரிமளத்தார் என்ற நூலில் தென்காசி சூஃபி ஞானி ரசூல் பீவி ஒப்பற்ற இறகுமான் கண்ணி, பரமானந்தக் கண்ணி பாடியுள்ளார்.

இளையாங்குடி கச்சிப்பிள்ளை அம்மாள், மெஞ்ஞானக் கும்மி, மெஞ்ஞான மாலை, மெஞ்ஞானக் குறம், மெஞ்ஞானக் குறவஞ்சி பாடி சாமான்ய மக்களின் பாடல்காரியாகவே தன்னை முன்னிலைப் படுத்துகிறார்.

திருப்பரங்குன்றம் மலைமீது பள்ளிகொண்ட சிக்கந்தர் ஒலியுல்லா மீது இவர் பாடிய வழி நடைச் சிந்து, சிந்து இலக்கியத்தின் அளப்பரிய வடிவம்.

பாரம்பரிய இசை வடிவங்கள் மட்டுமல்லாது பல்வேறு புதிய இசை வடிவங்களையும் இந்த சூஃபி ஞானியரும் இஸ்லாமியப் புலவர்களும் தமிழுக்கு அளித்துள்ளனர்.

சூஃபி களின் மசலா (மஸ் - அலா), `முனா ஜத்து, படைப்போர், கிஸ்ஸாஅ` நாமா போன்றவை தமிழுக்கான புதிய இசை வரவுகள்.

இந்த சூஃபியர்களை இறைநேசச் செல்வர்கள், ஒலிமார்கள்,

வலிமார்கள், அவுலியாக்கள், வலியுல்லாக்கள், அன்பியாக்கள் (அம்பியாக்கள்) என்றே தமிழக மக்கள் அழைத்து வருகின்றனர். தங்கள் துன்ப துயரங்களுக்கும் மன அமைதிக்கும் மருத்துவத்திற்கும் வழிவகைகளையும் விடிவுகளையும் சூஃபி களிடம் தேடுகின்றனர் தமிழக மக்கள்.

சமய நல்லிணக்கம், சமூக ஒற்றுமை, சாதிப்பிணி நீக்கம், தீண்டாமை ஒழிப்பு என்ற இன்றைய அவசரத் தேவைகளுக்கு இந்த சூஃபி ஞானியரிடமே நாம் விடை தேட முடியும். ஏனெனில் ஒவ்வொரு சூஃபியும் தனது வாழ்க்கைப்பயணத்தை, சமூகப் பயணமாகவும், இறைப்பயணமாகவும், இசைப்பயணமாகவுமே மேற்கொண்டிருக்கிறான்.

இசையே சூஃபி யின் தனி ஆயுதமாகவும் சூஃபியர்களுக்கான பொது ஆயுதமாகவும் இருந்துள்ளது. இசை, மானிடன் கண்டு பிடித்த தல்ல. அது இயற்கையில் இயல்பாக இருப்பது. சமூக மானிடரோடும் இறையோடும் தன்னோடும், ஏன் இயற்கையோடும் கூட இயற்கை யில் எழுந்த அந்த இசைமொழியிலேயே சூஃபி பேசுகிறான்.

– தினமணி ரம்ஜான் மலர் 2003

இஸ்லாமிய ஆய்வு

வேர்களை இழந்த கிளைகள் நிலை பெறுவதில்லை
- ஜப்பானியப் பழமொழி

உலகின் இரண்டாம் பெரும் சமயமாக நூறு கோடி மக்களுக்கு மேலாக, மானிட உலகுக்கு, 1500 ஆண்டுகாலமாக வழிகாட்டி ஒளியூட்டி வரும் மார்க்கம் இஸ்லாம்.

ஆயினும் உள்ளிருந்தும் புறமிருந்தும், இஸ்லாம் என்பது வெறும் இறையியல் மட்டும்தான், என்று ஓர் அழிவுத் திறனாய்வு (Destructive Criticism) வைக்கப் படுவதாக இசுலாமியர்கள் பலர் வருத்தமடை கின்றனர்.

ஆனால் சிந்தித்துப் பார்த்தால் இது ஓர் ஆக்கத்திறனாய்வே (Constructive Criticism).

வாய்க்கும் வயிற்றுக்கும் அல்லாடும், தன் இருப்புக்கே அஞ்சும், கல்வி அறிவற்ற ஓர் சமூகம், மொழி, இசை, ஆடல், இலக்கியம், சமூகம், பண்பாடு, தத்துவம் என்ற விழுமியங்களைப் பற்றி அறிவது எப்படி? சிந்திப்பது எவ்வாறு? ஆராய்ச்சி செய்வது சாத்தியமா?

சாத்தியமே. இசுலாம் மீண்டும் கல்வியைக் கையில் எடுத்தால்.

உலகில் கல்வியை இழந்த சமூகம் எல்லாவற்றையும் இழந்து விடும். இசுலாம் சமூகம் கல்வியில் பின்தங்கிவிட்டது. அது எப்படி நிகழ்ந்தது? அதை நிவர்த்திக்க முடியுமா? இவ்வகை ஆய்வு காலத்தின் கட்டாயமாகி விட்டது. இந்த இடத்தில் இசுலாம் சமயத்தைச் சேர்ந்த முன்னோர் படித்தவர்களா? இலக்கியம் படைத்தவர்களா? ஆய்வு மேற்கொண்டவர்களா? என்று பார்ப்பது முக்கியமானது.

இஸ்லாமிய ஆய்வு மையம் :

மேல்நிலைக் கல்விக்கூடங்கள், அறக்கட்டளைகள் பலகண்ட இசுலாமியர், ஆய்வு மையங்களை ஏற்படுத்தத் தவறிவிட்டனர்.

இசுலாத்தில் ஆராய்ச்சி செய்ய வேண்டிய ஆய்வுப் புலங்கள் ஏராளம்.

கல்வி :

எழுதுகோல் (அல் -கலம், The Pen) என்று கல்வியைப் பற்றி ஓர் அத்தியாயமே (சூரா) திருக்குர் ஆனில் உண்டு.

"அறிவு, அது சீனத்தில் இருந்தாலும் தேடிச்சென்றடைய வேண்டும்" என்பது நபிமொழியல்லவா.

கவிக்கோ அப்துல் ரகுமான் கேட்டதைப் போல அந்த 'ஒட்டகம்' இன்று இசுலாமியரிடமிருந்து காணாமல் போனது எப்படி?

அறிவு அற்றம் காக்கும் கருவி அல்லவா?

அந்தக் கருவியை இழந்து அந்தகனாக ஒவ்வொரு இசுலாமியனும் வெறுங்கையுடன் நிற்பது ஏன்? வெறுங்கையுடன் அரபிய நாட்டில் முழம் போட வழி இருக்கிறது என்ற புதுத் தைரியமா? இந்த நின்ற மண் சுவர் எவ்வளவு காலத்திற்கு நின்று காக்கும்?

மக்கள் தொகையில் ஏறக்குறைய 5ல் 1 பகுதியாக இருப்பவர்கள் கல்விக்கூடங்களில் அவ்வாறு இல்லையே?

கலைக்கல்லூரி, பொறியியல் கல்லூரி, உணவுத் தொழில் நுட்பம், கணிணித் தொழில் நுட்பம் எல்லாம் சரிதான். தேவைதான்.

ஆனால் அடித்தளக் கல்வியில் 5-ஆம் வகுப்புத் தாண்டாத பெருவாரியான இசுலாமியர் உயர்கல்வியில் நுழைவது எப்படி? இது மோசமான நிலை என்றால் இசுலாமியப் பெண்கள் நிலை படு மோசமானது. தொடக்கக் கல்வியை இசுலாமியர் எட்டாதது படுதுயரம். இது எப்படி நடந்தது. எங்கு இசுலாமியர் கோட்டை விட்டனர். எப்படி ?

முதன்மையான ஆய்வு தேவைப்படுகிறது. ஆய்வுத்திட்டம் தேவை. ஆய்வு மையம் தேவை. அறிஞர் பெருமக்களின் உதவி தேவை. செல்வர்களின் குறிப்பாக இசுலாமியச் செல்வர்களின் அன்புக்கரம் தேவை.

தமிழ் இஸ்லாமிய இலக்கிய மரபு ஆயிரம் ஆண்டு நீண்ட நெடிய பாரம்பரியம் கொண்டது. அறுபதுக்கும் மேற்பட்ட சூஃபியராலும் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட புலவர்களாலும், இரண்டாயிரத்துக்கும் மேற்பட்ட இலக்கியங்களைக் கொண்டது தமிழ் இஸ்லாமிய இலக்கிய நெடும்பரப்பு.

சைவச் சான்றோர்களாகிய நாயன்மார்கள் பாடிய பன்னிரு திரு முறைகள், ஆழ்வார்களின் அருளிச் செயல்களான பாசுரங்களுக்குப் பின் பெருமளவில் பக்திப் பாடல்களைப் பாடி தமிழ் மொழியை வளப்படுத்திய பெருமை சூஃபி ஞானியரையே சேரும். உகாசா என்ற நபித்தோழர் மூலம் கி.பி.6-ஆம் நூற்றாண்டிலேயே இஸ்லாம் தமிழகத்திற்கு அறிமுகமானாலும், கி.பி.12-ஆம் நூற்றாண்டு முதல்தான் இஸ்லாமிய இலக்கியங்கள் கிடைக்கின்றன. கி.பி.12 - ஆம் நூற்றாண்டுமுதல் இஸ்லாமியப் பங்களிப்பு தொடர்ந்து வருவதைக் காணலாம்.

நூல்கள் :

1. பல்சந்த மாலை (12 - ம் நூற்றாண்டு)
2. யாக்கோபு சித்தர் பாடல்கள் (15 - ம் நூற்றாண்டு)
3. ஆயிர மசாலா (1572)
4. மிகுராக மாலை (1590)
5. பொன்னரி மாலை - மின்னாறுத்தின் புலவர் (12 - ம் நூற்றாண்டு)
6. திருநெறிநீதம் (1693)
7. சக்கூன் படைப்போர் (1686)
8. முதுமொழி மாலை (17 - ம் நூற்றாண்டு)
9. திருமக்காப்பள்ளு (17 - ம் நூற்றாண்டு)
10. கனகாபிஷேக மாலை (1648)
11. சீறா (1703)
12. திருமணக்காட்சி (1710)
13. சின்ன சீறா (1732)
14. இராஜநாயகம் (1807)
15. குத்பு நாயகம் (1810)
16. திருக்காரணப் புராணம் (1812)
17. முகியிதின் புராணம் (1816)
18. திருமணி மாலை (1816)
19. இறவு சுல்கூல் படைப்போர் (1816)
20. புதுகுஷ்ஷாம், தீன் விளக்கம் (1821)
21. நவமணி மாலை (1855)
22. நாகூர் புராணம் (1882)
23. ஆரிபு நாயகம் (1894)
24. ஆசாரக் கோவை - கீழக்கரை அப்துல் மஜீதுப் புலவர் (1902)
25. நபிமொழி நாற்பது

இது மட்டுமல்லாது ஆண்பாற் சூஃபியரும் பெண்பாற் சூஃபியரும் பாடிச் சென்ற பனுவல்கள் பலப்பல.

திருக்காரணப் புராணம், முகைதீன் புராணம், வேத புராணம், நாகூர் புராணம், சீறாப்புராணம் என்று புராண வரிசைகள் இசுலாமியப் புலவர் படைப்புக்கள்.

கற்றறிந்த புலவர்கள் பாடும் வெண்பா, ஆசிரியப்பா, கலிப்பா, விருத்தப்பா, கீதம், கீர்த்தனை முதலாக அந்தாதி, உலா, பரணி, அம்மானை, கலம்பகம், கோவை, தூது, பிள்ளைத் தமிழ், சதகம், வண்ணம், திருப்புகழ், மாலை, காவடிச் சிந்து, திருவருட்பா, கண்ணிகள், பள்ளு, குறம், குறவஞ்சி வரை இஸ்லாமியப் புலவர்

சிறகு விரிக்காத தமிழ்ச் சிகரங்களே இல்லை என்று கூறலாம். ஓரெழுத்துக் கவி, ஒற்றுநீக்கிய கவி, குளகம், மடக்கு, யமகம், அந்தாதி, நான்கரைச் சக்கரம், பந்தம் என்னும் சித்திரக்கவிகளும் பாடியவர்கள் இஸ்லாமியப் புலவர்கள். பயண நூல், கட்டுரைகள் என புத்திலக்கியப் படைப்பாளிகளும் ஏராளம். இன்னும் குஞ்சு மூசுப் புலவர் பாடிய இறவு சுல்கூல் படைப்போர் புதுமையான இலக்கியம் படைப்போர், முனாஜத்து, கிஸ்ஸா, மசாலா, நாமா, மகுடி நாடகம் என்ற புதிய இலக்கிய வகைகளை தமிழ் அன்னைக்கு இஸ்லாமியப் புலவர்கள் அணிகளாகச் சூட்டியுள்ளனர்.

இவ்வளவு நெடும்பரப்பு நம்மை வியப்பில் ஆழ்த்துகிறது. கூடவே ஓர் ஏக்கமும் பெருமூச்சும் தொடர்கிறது.

இந்த இரண்டாயிரம் இலக்கியங்களில் ஒரு சில நூல்களின் பெயர்களை மட்டுமாவது அறிந்தவர்கள்...? நூலை அறிந்தவர்கள்..? அதில் ஆய்வு மேற்கொண்டவர்கள்.... நாம் மௌன சாட்சிகளாகி வருகிறோம்.

இன்று காலத்தால் பலப்பல நூல்களை நாம் இழந்து விட்டோம். பல நூல்கள் அழிந்து வருகின்றன. சில நூல்கள் அழியும் தருவாயில் அழிவின் விளிம்பில் நிற்கின்றன.

இன்று நமது கடமை என்ன?

இறை இயல் இஸ்லாமிய இறையியல், திருக்குர் ஆனும், நபி வழியும் இசுலாமியர் வழி. ஆனால் இந்தத் தமிழ் மண்ணில் வாழ்ந்து வருகின்ற இசுலாமியர் தமிழர்களே.

இங்குள்ள காற்றையே சுவாசித்து, இங்குள்ள உணவையே உண்டு வாழும் இசுலாமியரின் பண்பாடும், மொழியும், கலைகளும் இத்தமிழ் மண்ணுக்கு உரியவை.

(இதற்கு மாறுபட்ட சிந்தனையாளர்களிடம் பண்பாட்டு வறட்சியும், கலை, இலக்கியம், சமூகம், தத்துவம் குறித்த சூன்யமும் மண்டி வருவதை நாம் காணலாம்)

கலை, இசை, ஆடல் :

கவிஞர்கள் (அஷ்ஷுஃரா) (The Poets) (26 வது சூரா) என்ற அத்தியாயம் திருக்குர் - ஆனில் உள்ளது. தாவூது (அலை) நபி அவர்களுக்கு வழங்கப்பட்ட சபூர் (The Psalms)என்ற வேதம் பாடல் களால் ஆனதல்லவா?

ஆனால் இன்று தமிழக இசுலாத்திற்கு, கலை காததூரமாகி விட்டது. வடிவ கணிதம், அல்-ஜிப்ரா, அல்-கரிதம், யுனானி, வானியல், வேதி இயல் (அல் -கெமி) இசை, ஆடல், கட்டிடக்கலை, சிற்பக்கலை, சித்திரக்கலை என்று எல்லாகலைகளிலும் எழுச்சி அடைந்திருந்த

சமூகம் இன்று வீழ்ச்சியுற்றதற்கு யார் காரணம்? இந்த வரலாற்றுத் தவறு எப்படி நடந்தது?

இசையும், ஆடலும் இசுலாத்திற்குப் புறம்பானதா?

அப்படியாயின் அது தோன்றிய அரபிய மண்ணில் இசையும், ஆடலும் இல்லையா?

காந்தாரக் கலை என்பது என்ன? நம்பள்ளிகளிலும் தர்காக்களிலும் வரையப்பட்டுள்ள ஓவியங்கள் மாயமானதா? உண்மையானதா?

இசையையும் ஆடற்கலையையும் சூஃபி ஞானியரும், புலவர் களும் பாமர மக்களும் கூடி வளர்த்த கதை பொய்யா?

அவர்கள் ஏட்டில் எழுதி இருப்பதெல்லாம் வெறும் எழுத்துக்கள் மட்டும்தானா? பாட்டில் வடித்ததெல்லாம் வெறும் செய்யுள் மட்டும்தானா? அவர்கள் அதை இசையோடு பாடியதில்லையா? ஆடல்கள் அரங்கேறியதில்லையா?

பெண்களின் கோலாட்டமாகவும், ஆண்களின் கரிசக்கம்பாகவும், கம்பாட்டம், களியாட்டம் ஆடிய வரலாறு மறைந்து வருவது ஏன்?

'ஓட, நாட, கூட, ஆட' என்ற நாட்டிய இசைக்கான அடித் தொங்கல் அமைத்து நாட்டியப்பதம் பாடி

'தத்தி, தித்தி, மிக்கூத்துமுழக்கமும்' என்ற தக்கலை சூபி ஞானி பீரப்பா நாட்டிய மத்தளச்சொற்கட்டுக்களை அமைத்துத் தந்த நாட்டிய வடிவங்களெல்லாம் இன்று பொய்யாய்ப், பழங்கதையாய்க் கனவாய்ப் போனதேன்?

தமிழக இசுலாமியரின் ஒருவட்டாரத்தில் வழங்கும் கலைகள் மறுவட்டாரத்தில் அறியப்படாமல் உள்ளது ஏன்?

மறைந்ததையும் மறைத்ததையும் மீட்டுருவாக்கம் செய்வது எப்படி? எப்போது?

நசிந்து வரும் கலைகளுக்கும், அருகிவரும் கலைகளுக்கும் புத்துயிர் அளிப்பது எவ்வாறு? அவைகளை ஆவணப்படுத்தும் காலம் கனியுமா?

"இணை கிளை பகை நட்பு என்று இந்நான்கின்
இசை புணர் குறிநிலை எய்தநோக்கி"

- சிலப்பதிகாரம் வேனில்காதை வரி 33-34.

என்ற இளங்கோ அடிகளின் இலக்கணத்தை, அந்த இசை முறை இன்றும் மாறாது உயிர்ப்போடு வழங்கி வருவதை

"வரும் இணை கிளை நட்போடு
பொருபகை பிரிவின்யாத்த"

- நாகூர்ப்புரர்ணம் : விவாகப் படலம். பாடல் -84.

என்று வியப்பளிக்கும் வகையில் இசைத் தமிழில் பொருந்து சுர நிலைகளைப் பாடிய குலாம் காதிர் நாவலரின் இசைமாண்பை நம்மில் எத்தனை பேர் அறிந்திருக்கிறோம்.

'இசை நுணுக்க இன்பம்' என்ற இசைத்தமிழ் இலக்கண நூல் அவர் அளித்துள்ள மற்றுமோர் அருட்கொடை. பள்ளு இலக்கியத்தின் சிகரமான முக்கூடற்பள்ளு, என்னாயினாப் புலவர் என்ற இஸ்லாமியப் புலவர் பாடியது என்பது நெல்லைப் பேராசிரியர் எம்.எஸ். பூர்ண லிங்கம் பிள்ளை "நபி நாயகமும் கவிவாணர்களும்" - (1937) என்ற நூலில் தரும் அருஞ்செய்தி.

இந்திய விடுதலைக்காக விடுதலைப்பாடல் பாடிய ஒரு பாசுகரதாசரைப் போல், ஒரு விசுவநாததாசரைப் போல விடுதலைப் பாடல் பாடிய கம்பம் பாவலர் பீர் முகமுது பற்றியும், உத்தம பாளையம் அப்பாவு இராவுத்தர் பற்றியும், கொக்கு பறக்குதடி பாடிய கொக்கு அப்துல் காதர் பற்றியும் இந்தத் தலைமுறைக்கு நாம் சொல்லி இருக்கிறோமா?

மதுரகவி பாசுகரதாசரின் "சண்முகா ஏழை என்மேல் தய வில்லையா" என்ற பாடலையும் "பால் அபிஷேகப் பழனிமலை யப்பன்" என்ற பாடலையும் ஆர்மோனியம் டி.எம்.காதர்பாட்சா பாடி இருப்பது நாம் அறிய வேண்டியதில்லையா!

"சுருளிமலை மீதில் மேவும் சீலா -
உன்னைத் தோத்தரித்தேன் சுப்ரமண்ய வேலா"

என்று காதர் பாட்சா பாடிய காவடிச் சிந்து இசைத்தட்டு அந் நாளி லேயே ஒன்றரை லட்சம் விற்றுத் தீர்த்த வரலாறு நம் வரலாறல்லவா?

"கோடையிலே இளைப்பாற்றி" எனும் அருட் பிரகாச வள்ளலாரின் பாடலை இன்றும் இசைமேடையிலே எவரும் பாட அஞ்சும் அரும் சிறப்பான முறையில் பாடிய கோடையிடி எஸ்.ஜி.கிட்டப்பாவின் குருநாதர்தாவூது மியான் என்பது வரலாற்றில் மறைக்கப்பட்ட செய்தி.

இந்த நிலையில், நாரதகான சபையில் கவிக்கோவின் வழி காட்டுதலில் சகோதரி அனிதா இரத்தினம் அவர்களின் "தர்காஸ்" இசுலாமிய நாட்டிய நிகழ்ச்சி பாலைவனத்தில் ஓர் சோலைவனம்.

நமது இசையும், ஆடலும் தொல் காப்பியம் தொட்டுத் தொடர்ந்து வரும் ஒரு மட்டிலா மாண்பின் மரபென்று நாம் அறிய வேண்டு மல்லவா?

ஓவியம், இசை, ஆடல் போன்ற கலைத்தளங்கள் வாழ்வியல் ஆதாரங்களுக்கு, பொருள் ஈட்டுவதற்கு உயர்பங்களிப்பவை என்பதை இசுலாமிய உலகம் இன்னும் புரிந்து கொள்ளவில்லையே.

பித்தளைப் பாத்திரங்களுக்கு ஈயம் பூசுவதும், குடைபழுது

பார்ப்பதும், பீடி சுற்றுவதும், நெசவில் நொந்து போவதும், அரபிய நாடுகளில் எடுபிடி வேலை செய்வதுமாகவே உள்ள ஓர் சமூகம், வரலாற்றில் அடிமைத் தொழிற் சமூகமாகவே மாறிவருகிறது என்பதை நினைக்குந்தோறும் நெஞ்சம் புண்ணாகிறது.

ஆய்வு மையத்தின் நோக்கம் :

இந்த மண்ணிற்கு வந்த சமணரும் பௌத்தரும் செய்ததைப் போல் சூஃபி ஞானியரும் இறைநேசச் செல்வரும் முன்னைய புலவரும் ஆய்வாளரும் வரலாற்று அறிஞரும் செய்ததைப் போல்

1. ஆய்வு மையம் நம் தமிழுக்கும் இசுலாம் சமயத்திற்கும் அணி செய்வதாக இருக்க வேண்டும்.
2. சர்வ சமய உரையாடல் என்ற உயர் நோக்கு.
3. சமய நல்லிணக்கம் என்ற இலக்கு.

இலக்கியம்

2000க்கும் மேற்பட்ட இலக்கியங்கள் இசுலாமியர் படைத்தவை; அவை மறைந்து விடாது.

1. மறுபதிப்புக் கொண்டு வரவேண்டும்.
2. கணினியில் ஆய்வு மையத்திற்கான வலைத்தளத்தில் ஆவணப் படுத்த வேண்டும்.
3. அவைபற்றிய ஆய்வு மேற்கொள்ளல் வேண்டும்.
4. ஆய்வர்களுக்கு வாய்ப்பும் வசதிகளும் செய்து தரல் வேண்டும்.

கல்வி

1. தொடக்கக் கல்வியை எல்லோரும் கற்க வழிகாணல்.
2. உயர் கல்விக்கு முறையான வழிகாட்டடல்.
3. அவைபற்றிய ஆய்வு மேற்கொள்ளல் வேண்டும்.
4. அனாதை மாணவருக்குச் சமயம் பாராது அனாதை இல்லம் அமைத்தல்.

கலை

1. வழக்கில் இருக்கும் பாடலையும் ஆடலையும் ஏனைய கலைகளையும் பதிவு செய்தல்.
2. பல்வேறு வட்டாரங்களில் வழங்கி வரும், அருகி வரும், கலைகளைப் பதிவு செய்தல்.
3. கலை ஆய்வு செய்தல்
4. கள ஆய்வு செய்தல்; கல்வெட்டு, செப்பேடு, காசு ஆய்வு செய்தல்.
5. நூல் வடிவம் பெறாத நூல்களை அச்சாக்குதல்.,

சூஃபி

சூஃபியரின் வரலாறும், முறைமையும், பங்களிப்பும் பற்றி ஆய்வு செய்தல் வேண்டும்.

மொழிபெயர்ப்பு

அரபு, இப்ரூ, ஆங்கிலம், எகிப்து, பாரசீகம் மற்றும் ஏனைய மொழிகளிலுள்ள இசுலாம் குறித்த ஆய்வு நூல்களைத் தமிழில் கொண்டு வருதல்.

தத்துவம்

இசுலாம் என்ற வாழ்க்கை வழியின் தத்துவங்களை ஆய்வு செய்தல். இசுலாமியத் தத்துவங்களை மறுவாசிப்பு செய்தல்.

வரலாறு

இசுலாமியரின் வரலாற்றுத் திரிபுகள் களையப்பட்டு உண்மை வரலாறு வெளிவர முறையான ஆய்வு மேற்கொள்ளல்.

இசுலாம் தோற்றத்தின் சூழல்' வரலாறு' சமூக வரலாறு' அரசியல் வரலாறு' தத்துவ வரலாறு' இறையியல் வரலாறு இவை பற்றி புத்தாக்க நூல் கொண்டு வருதல். இசுலாம் வேர் கொண்ட நாடுகளின் அன்றைய இன்றைய வரலாறு கொண்டு வருதல். அம்மக்களுக்கான, நாட்டிற் கான இசுலாத்தின் பங்களிப்பை வெளிக் கொண்டு வருதல்.

1) நூலகம் 2) வலைய இணைப்புடன் கணினி வசதி 3) ஆவண நகல் எடுக்கும் வசதி 4) கலைகளின் காட்சிப் பதிவுகள் 5) இசை, சொற்பொழிவுகளின் பதிவுகள் 6) ஒப்பாய்வுக்கான ஏனைய தமிழ் இலக்கியங்கள், சகோதரச் சமய நூல்கள் 7) ஆய்வாளரை இனங்கண்டு வாய்ப்பும் வசதியும் தருதல் 8) ஆய்வுக் காலாண்டு இதழ் வெளியிடல் 9) ஆண்டுக்கொரு தரமாவது ஆய்வு மைய முடிவுகளைத் தொகுத்து நூலாக வெளியிடுதல்.

இப்பணிகளை மேற்கொள்ள நம்மில் நடுநிலை ஆய்வு அறிஞர்கள் பற்பலர் உள்ளனர்.

முன்னோர் வகுத்துத் தந்த பாதை இது. விட்டுவிடாது இந்த நூற்றாண்டில் இப்போதே இதை முன் எடுததுச் செல்ல வேண்டும். நாம் தவறு செய்தால் எதிர்காலம் நம்மை மன்னிக்காது. மறுமைப் பயன் இல்லை. மகஜர் என்ற இறுதித் தீர்ப்பு நாளில் இறைவனிடம் நாம் பதில் சொல்ல நேரிடும். எனவே இது உடனடி அறைகூவல் மட்டுமல்ல. இசுலாமியரின் கடமை. அனைவரின் கடமைகூட. இறைக்கடமை என்று கூடக் கூறலாம்.

நடுநிலை அறிஞர் தம் தொகை தமிழகத்தில் அருகிவிடவில்லை. செல்வர்க்குப் பஞ்சமில்லை. ஆய்வு மையம் காலத்தின் கட்டாயம். கவிஞர் இக்பாலின் கவிதை நினைவுக்கு வருகிறது:

புரிதல் இல்லையேல்...
இசுலாமியரே
நீங்கள் அழிந்து விடுவீர்கள்
வரலாற்றுப் பக்கங்களில் உங்களைப்பற்றி
சுவடு கூட இல்லாமலாகிவிடும்
புரிதல் இல்லையேல்...

★

இசை ஆய்வு முன்னோடி ஆபிரகாம் பண்டிதர்

ஆசிரியப் பணியாளர், இலக்கியப் புலமையாளர், இலக்கிய, மொழி, பாடகர், வரலாறு எழுதியவர், புகைப்படக் கலைஞர், அச்சகக்கலை வல்லுநர், வேளாண் ஆய்வாளர், பதிப்பாசிரியர், கீர்த்தனை ஆசிரியர், புரவலர், இசை ஆராய்ச்சியாளர் என்று பல்துறை வல்லுனராக ஒரு நூற்றாண்டிற்கு முன்பு நம்மிடையே வாழ்ந்திருக் கிறார் ஒரு மாமனிதர். தான் தொட்ட இடத்தை எல்லாம் துலங்க வைத்த அந்தத் தவப்புதல்வரைத் தமிழகம் மறந்து விட்டது.

சின்ன மேளம், சதிர் (இன்றைய பரதம்) என்ற தமிழர் ஆடல் கலைக்கு மூலங்களை – தஞ்சை நால்வரை தமிழகத்திற்கு அளித்த அதே நெல்லை மாவட்டம்தான் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதரையும் ஈன்றெடுத்தது. குற்றாலத்திற்கு அருகிலுள்ள சாம்பவார் வடகரை என்னும் ஊருக்கு அருகிலுள்ள சாம்பவான் ஓடை என்ற சிற்றூரில் 2.8.1859ல் பண்டிதர் பிறந்துள்ளார். தந்தை முத்துச்சாமி நாடார்; தயார் அன்னம்மாள்.

திண்டுக்கல் நார்மல் பள்ளியில் ஆசிரியப் பயிற்சி முடிந்து அந்தப் பள்ளியிலேயே ஆசிரியராகப் பணியாற்றுகின்றார். 1882 இல் நாச்சங் குளம் ஞானவடிவு பொன்னம்மாள் என்பவரைத் துணைவியாக அடைகிறார்.

அந்தக் காலத்தில் காலரா என்பது ஒரு கொள்ளை நோய். தன் குடும்பத்தில் பலரை இழந்த பண்டிதர் 1877இல் சுருளிப்பட்டி மலையில் வாழ்ந்த கருணானந்த சாமியிடம் அதற்கான மூலிகையை அறிந்து கொள்கிறார். ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு மேலான தொன்மை யுடைய தமிழிசை நலிவடைந்தது பற்றியும் அந்த முனிவர் தெரிவித்து அதற்கான முயற்சியில் ஈடுபட பண்டிதரைக் கேட்டுக் கொள்கிறார். தமிழ் மருத்துவமும், தமிழ் இசையும் பண்டிதரின் உள்ளத்தை ஆக்கிர மித்துக் கொள்கின்றன.

இந்தக் காலகட்டத்தில்தான் திணடுக்கல் வயலின் மேதை சடையாண்டிப்பட்டரிடம் வயலின் கற்றுக் கொள்கிறார். பண்டிதரின் ஆங்கிலப் புலமைக்கு வித்திட்டவர் திண்டுக்கல் நார்மல் பள்ளியை நடத்திய யார்க்துரை என்பவர். அவரிடமிருந்து புகைப்படக்கலையை யும் பண்டிதர் கற்றுக் கொள்கிறார்.

தமிழ் மருத்துவமான சித்த மருத்துவத்தில் அந்நாளில் சிறந்து விளங்கிய திண்டுக்கல் ஆனைமலைப்பட்டி பொன்னம்பல

நாடாரிடம் மருத்துவத்தை அறிகிறார். அவரே சுருளிமலை கருணானந்தசாமியிடம் பண்டிதரை அழைத்துச் சென்றவர். செய்நன்றி மறவாத பண்டிதர் தாம் தயாரித்த சித்த மருந்துகளுக்கு `கருணானந்தர் சஞ்சீவி மருந்துகள்' என்றே பெயர் வைத்துள்ளார்.

1883இல் தஞ்சையில் லேடி நேப்பியர் பள்ளியில் அவரும் துணைவியாரும் ஆசிரியப் பணியில் சேருகின்றனர். பண்டிதர், சித்த மருத்துவத்தில் சிறப்பான நிலையை அடைகிறார்.மருத்துவப் பணி அதிகமாகவே 1890 இல் ஆசிரியப் பணியைத் துறந்து விடுகிறார். மருத்து வத்தில் பெரும்பொருள் ஈட்டுகிறார்.

கும்பகோணத்தைச் சேர்ந்த பள்ளி ஆசிரியை கோயில் பாக்கியம் வீணையும், பியானோவும் இனிமையாக இசைப்பது கண்டு பண்டிதருக்கு அவர் மேலும், அம்மையாருக்குப் பண்டிதரின் இசைப் பற்றின் மீதும் ஈடுபாடு ஏற்படுகிறது. இருவரும் இந்து முறைப்படி திருமணம் செய்து கொள்கிறார்கள். இசையுலகில் கலையுலகில் கோவலன் மாதவி கதையும், பண்டிதர்கதையும், பாகவதர் கதையும், சிந்து பைரவியும் காலங்காலமாகத் தொடரும் கதைகள்தானே!

தஞ்சைக்கு மேல்புறமுள்ள வறண்ட பூமியை விலைக்கு வாங்கி, இங்கிலாந்திலிருந்து தண்ணீர் இறைக்கும் காற்றாடியை வரவழைத்து, கருணானந்தபுரம் பண்ணையை கவர்னர் கூட வந்து பார்வையிடும் அளவுக்கு வேளாண்மை மயமாக்குகிறார். வித விதமான பயிர்களையும் புதுப்புது பழ வகைகளையும் பயிரிட்டு எல்லோரையும் வியக்க வைக்கிறார். பண்டிதரின் புதிய கண்டு பிடிப்பான `இராஜ கரும்பு' அரசினரின் கவனத்தையும் ஈர்க்கிறது. அரசுப் பயிரியல் நிபுணரான சி.ஏ. பாபர் என்பவர் இக்கரும்பை அரசுத் தோட்டத்தில் பயிரிடச் செய்திருக்கிறார். இராவ் சாகிப் எனும் பட்டம் பண்டிதரின் வேளாண் ஆராய்ச்சிக்காக அளிக்கப்பட்டது என்பது வியப்பான செய்தி.

தஞ்சையில் இவருடைய வீட்டிற்குத்தான் முதன்முதலில் மின்சாரம் அளிக்கப்பட்டது. அங்கிருந்தே மாவட்ட ஆட்சியர் வீட்டிற்கும், நகராட்சிக்கும் அளிக்கப்பட்டுள்ளது. ஊருக்கு வெளியே அமைக்கப்பட இருந்த தஞ்சைக் கால்வாய் இவருடைய தோட்டத் தைச் சுற்றிச் செல்வதாக மாற்றப்பட்டது.அந்நாளில் மக்கள் மத்தியிலும் அரசினரிடமும் செல்வாக்குள்ள நல்ல 'மனிதராக ஆபிரகாம் பண்டிதர் மதிக்கப் பட்டிருக்கிறார். இந்தக் காலகட்டத்தில் தஞ்சை இராமசாமி கோவில் நாதசுரக் கலைஞர்களிடம் தொடர்பு கொள்கிறார். தஞ்சை ஏ.ஜி. பிச்சைமுத்துவிடம் ஐரோப்பிய இசையைக் கற்றுக் கொள்கிறார்.

பிச்சைமுத்து – ஆபிரகாம் பண்டிதர் - அவர் மகன் ஜோதிப் பாண்டியன் – தன்ராஜ் மாஸ்டர் – இளையராஜா என்று ஓர் இசைப் பாரம்பரியம் தொடர்ந்த கதை இதுதான்.

தமது நாற்பது வயதுக்குள்ளே பெரும் பொருள் ஈட்டிய பண்டிதர் தமது இசைக்குருவான கருணானந்தர் ஆணைப்படி தமிழிசைக்குத் தொண்டாற்றத் தொடங்குகிறார். இசை வல்லுநரான அவரது துணைவியார் கோயில் பாக்கியம், பண்டிதரின் இசையாய்வுக்கு உற்ற துணையாகவும் விளங்கியிருக்கிறார்.

பண்டிதர் காலத்தில் தெலுங்கு, வடமொழிக் கீர்த்தனைகளே இசை அரங்குகளை ஆக்கிரமித்துக் கோலோச்சி வந்துள்ளதை பண்டிதர் காண்கிறார். சேக்கிழார் காலமான 13-14 ஆம் நூற்றாண் டிற்குப் பிறகு இசைபற்றி வந்துள்ள நூல்கள் யாவும் வடமொழியிலும் தெலுங்கிலும் மராட்டியத்திலும் இருப்பதைப் பார்க்கிறார். அவருக்குள் இருந்த தமிழ்ப்பற்றும், இசைப்பற்றும் பீறிட்டு எழத் தொடங்குகின்றன. தாம் ஈட்டிய பெரும்பொருள் அனைத்தையும் இசை ஆய்விலேயே செலவு செய்யத் தொடங்குகிறார்.

ஒருவருடைய மிகப்பெரிய சொத்து எது? என்று நபிகளாரிடம் ஒருவர் கேட்டார். நபிகளார் தந்த பதில் : 'நல்ல காரியத்திற்கு நீங்கள் செய்யும் செலவே உங்களின் மிகப்பெரிய சொத்து.' இசை ஆய்வுக்காக 27.5.1912 இல் தஞ்சை சங்கீத வித்யா மகாஜன சங்கத்தைத் தொடங்குகிறார். 1912 முதல் 1917 முடிய ஏழு இசை மாநாடுகளைத் தம் சொந்தச் செலவிலேயே நடத்துகிறார்.

1916 இல் பரோடாவில் ஐந்து நாட்கள் (மார்ச் 20 முதல் 24 முடிய) நடந்த அகில இந்திய இசை மாநாட்டில் பண்டிதர் தமது பெண்களான மரகதவல்லி கனகவல்லியாருடன் கலந்து கொள்கிறார். வீணை தனம்மாள் இந்த மாநாட்டில் கலந்து கொண்டிருக்கிறார். தாம் புதிதாக அமைத்துக் கொண்ட சுருதி வீணையில் தம் மக்களை வாசிக்கச் செய்து அனைவரையும் மலைக்க வைக்கிறார். தென்னக இசை என்றும், கர்நாடக இசை என்றும் இந்துஸ்தானியாகவும் விளங்கி வருவது மூலமான தமிழ் இசைதான் என்பதையும், ஓர் இயக்கில் 24 சுருதிகள் அமைந்துள்ள நுட்பத்தையும் இசை மாநாட்டில் கலந்துகொண்டோர் ஏற்றுக் கொள்ளும் வகையில் சொற்பெருக்கு இசைப்பெருக்கு ஆற்றுகின்றார்.

வாழ்நாள் முழுவதும் தாம் செய்த ஆய்வின் முடிவாக பண்டிதர் 1917இல் தம் குருவின் நினைவாக அவருடைய பெயரிலேயே 'கருணாமிர்த சாகரம்' எனும் தமிழ் இசை ஆய்வு நூலினை வெளிக் கொணர்கிறார். சாகரம் என்ற பெயருக்கு ஏற்ப கடல் போன்ற நூல். 1346 பக்கங்களைக் கொண்ட இசை ஆய்வுப் பெருநூல் இது. நூலின் பெரும் பகுதி 24 சுருதிகளைப் பற்றிய ஆய்வே. 'A Book on Suruthi' என்று ஆங்கிலத்திலும் இந்நூலை எழுதியுள்ளார். பழங் கதைகள் நமக்குள்ளே பேசாமல் தமிழர் வளங்களையெல்லாம்

வெளி உலகிற்குக் காட்ட ஆங்கிலத்தில் நூல் எழுத வேண்டும் என்று அன்றே சரியாக உணர்ந்து கொண்டவர் பண்டிதரே. நான்கு பெரும் பகுதிகளைக் கொண்டது இச்சாகர நூல்.

2000 ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழர் கண்ட பண் உருவாகும் ஒருமுறை வட்டப்பாலை என்பது; சிலப்பதிகார உரை ஆசிரியர்கள் மேற்கோள் சூத்திரம் மூலம் அதை விளக்க முனைகின்றனர். பண்டிதர் காலம் வரை அது இசை உலகிற்குப் புரியாத புரிராகவே இருந்தது.

வட்டப்பாலை (Circular Representation). பண்பெயர்ப்பு, இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்ற பொருந்து சுரங்கள் (Hormonics) பற்றி எல்லாம் முதன் முதலில் நமக்கு விளக்கிக் கூறியவர் பண்டிதரே.

கருணாமிர்த சாகர நூலின் முதல் பகுதியில் அழிந்துபட்ட தமிழகத்தின் தொன்மை வரலாறு, தமிழ் மொழியின் தொன்மை, இந்திய இசை, தமிழிசை பற்றி மேலை நாட்டினருக்கு எழுதிய கட்டுரை. 103 பண்கள், 72 மேளகர்த்தா அவர் அமைத்த தஞ்சை சங்கீத வித்யா மகாஜன சங்கம் பற்றி விரிவாக எழுதியிருக்கிறார். இரண்டாம் பகுதியில், சுருதி முறைகளையும் (பெரும் பகுதி இதுவே), சுரங் களையும் பண்களையும் உருவாக்கும் பண்டைய இணை, கிளை முறைகளையும் பற்றி மிக விரிவாக ஒப்பாய்வு செய்திருக்கிறார்.

நூலின் மையமானது அதன் மூன்றாம் பகுதி. நாற்பெரும்பண், ஏழ்பெரும்பாலை, வட்டப்பாலை முறை, அக,புற, அருகு, பெருகு என்ற 103 பண் கண்ட முறை என்று பண்டைய இலக்கியங்கள், சிலம்பு அதன் உரைகளை மூலமாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்த, முதன் முதல் தமிழ் இசை ஆய்வைத் தொடங்கிவைத்த முக்கியமான பகுதி இதுவே.

நான்காம் பகுதியில் தமிழிசைப் பண்களில் வரும் நுட்பச் சுருதிகள், முத்தமிழையும் வளர்த்த பாண்டிய மன்னர்கள், இந்துஸ்தானி இசை ஆய்வு முதல் வல்லுநர் வி.என்.பத்கண்டே மற்றும் இ.கிளமென்ட்ஸ் என்ற இசை ஆய்வு மேதை (இவர் ஐ.சி.எஸ். அதிகாரியும் கூட) ஆகியோரின் கடிதங்களுக்குப் பதில் என இப்பகுதி அமைந்துள்ளது.

இந்நூலின், இரண்டாம் தொகுதிக்கான குறிப்புக்களையும் கைப்பிரதிகளையும் எடுத்திருந்த காலத்தில் பண்டிதர் 31.8.1919 இல் திடீரென்று இயற்கை எய்தினார். 1946 இல் பண்டிதரின் மூத்த மகன் சுந்தர பாண்டியன், கருணாமிர்த சாகரத்தின் இரண்டாம் தொகுதியை வெளியிட்டுக் கொணர்ந்தவர். இவரே பண்டிதரின் கீர்த்தனைப் பாடல்கள் 96 யையும், 1934 இல் வெளியிட்டுள்ளார்.

தமிழ்ப் பண்பாட்டுக் கூறுகளோடு திருச்சபை இசையை முதன் முதலில் அமைத்துத் தந்தவர் பண்டிதரே. லாலி பாடுதல் முறையிலும் கூட பண்டிதருடைய பாடல்கள் உள்ளன.

"ஆடிப்பாடி ஆபிரகாம் ஆரம் போடுவான்
தேடி வந்த கோலம் சொல்லி லாலி பாடுவான்"
என்பது பண்டிதரின் புகழ் பெற்ற லாலிப் பாடல் வரிகள்.

பண்டிதருடைய இரண்டாவது மகன் ஜோதிப் பாண்டியன். தமிழசை, மேலை இசை பாடுவதிலும், இசை ஆய்விலும் வல்லவர். 'The Nataionality Chart' என்ற அவருடைய இசைநூலை சென்னை கிறித்தவ இலக்கியச் சங்கம் வெளியிட்டுள்ளது.

பண்டிதரின் மூன்றாவது மகன் வரகுண பாண்டியன் "பாணர் கைவழி" என்ற யாழ் பற்றிய ஆய்வுப் பெருநூலை எழுதியவர். இன்றைய வீணையே, பண்டைய யாழ் என்பதை அய்யத்திற்கிடமின்றி இந்நூலில் பன்முக ஆய்வு செய்து நிறுவியுள்ளார்.

பண்டிதரின் பேரன் தனபாண்டியன், 'அபூர்வ இராகங்கள்' என்ற நூலில், பண்டிதர் முதன்முதலில் தம் நுண்மாண் நுழைபுலத்தால் கண்டுபிடித்துக் கூறிய பண் உருவாகும் முறை பற்றி விளக்கி அந்த முறையில் சில அபூர்வமான புதிய பண்களைப் படைத்துக் காட்டியுள்ளார். தான் பிறந்த தென்பாண்டி நாட்டை மறவாது தன் மகன்களுக்கு பாண்டியன் என்றே அவர்களுடைய பெயர்களுக்குப் பின் வைத்துள்ளார். திருமதி அமுதா பாண்டியன், அவருடைய கொள்ளுப் பேத்தி. தஞ்சைக் குந்தவை நாச்சியார் அரசுக் கல்லூரியில் பேராசிரியாவார்.

'யாழ்நூல்' தந்த யாழ்ப்பாணம் விபுலானந்த அடிகளார், 'பாணர் கைவழி' படைத்த வரகுணபாண்டியர், 'சிலப்பதிகார இசை நுணுக்க விளக்கம்' எழுதிய முனைவர் எஸ். இராமநாதன், 'பழந்தமிழ் இசை' வரைந்த கோதண்டபாணியார், 'இசையும் யாழும்' என்ற நூலைத் தந்த சாத்தாங்குளம் இராகவன், 'தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம்' என்ற தமிழிசைப் பெருநிதிய நூலாசிரியர், இசை ஞாயிறு வீ.ப.கா.சுந்தரம் என்று முதல் வரிசை த் தமிழிசை ஆய்வுப் பெருமக்களுக்கெல்லாம் மூல நூலாக இன்றுவரை விளங்கி வருவது பண்டிதரின் 'கருணாமிர்த சாகரம்' என்ற இசை ஆய்வுப் பெருநூலே.

தமிழ் இசை அழிந்துபட்ட ஒன்றல்ல. 2000 ஆண்டுகளுக்கு மேலான தொன்மையுடைய, தமிழ் இசை காலத்தால் இன்று கர்நாடக இசை என்று கோலங்கொண்டுள்ளது என்பதே பண்டிதரின் ஆய்வு முடிவாகியுள்ளது.

"தமிழக இசை மரபு 3000 ஆண்டு கால பழமையுடையது. இது சங்க காலம் தொடங்கி இக்காலம் வரை பலவாறு வளர்ந்து செழிப்புற்றுத் திகழ்கிறது" என்ற செம்மங்குடியாரின் கூற்று பண்டிதரின் ஆய்வு முடிவை வலுப்படுத்துகின்றது. (இந்திய இசைக் கருவூலம் பக்.vi)

"எல்லாவற்றிற்கும் எப்போதும் வடக்கேயே பார்த்து அண்ணாந்து நின்ற மக்களுக்கு தமிழ் இசை, அதன் இலக்கணம் ஆகியவை எவ்வளவு தொன்று தொட்டது என்பது இதனால் புரியும்.." ஒன்று நிதர்சனமாகிறது. தென்னாட்டில் எந்த இசையாக இருந்தாலும் அது 'தமிழ் இசை இலக்கணத்தை' அடிப்படையாகக் கொண்டதுதான் என்பது நிச்சயம். இசைத்திறனாய்வு மன்னர் சுப்புடுவின் கூற்று இது. (மேற்படி நூல்).

பண்டிதருடைய இசை ஆய்வின் சிறப்பு இதுதான்:

அவருக்கு முன்பு ஆய்வு செய்தவர்களைப் போல் பண்டிதர் வடமொழி நூல்களைத் தமிழ் இசைக்கு மூலமாகக் கொள்ளவில்லை. சங்க இலக்கியங்கள், சிலம்பு, அதன் இரு பெரும் உரைகள், சீவக சிந்தாமணி, நிகண்டு நூல்கள், திருமுறைகள், பாசுரங்கள் போன்ற தமிழ் நூல்களையே மூல நூலாகப் பண்டிதர் கொண்டுள்ளார். அடுத்ததாக, சிலம்பும் அதன் உரைகளும் தரும் இசைச் செய்திகளே இன்றைய 'கர்நாடக இசை'யின் மூல இலக்கணங்கள் என்பதையும், இன்றைய இராகங்கள் அன்றையப் பண்களே என்றும் அவற்றின் சுரநிரல்களையும் மாற்றுக் கருத்துடையோரும் ஏற்றுக் கொள்ளும் வண்ணம் தெளிவுபட நிரூபித்துள்ளார். அவருடைய ஆய்வு நூல் பற்றித் தமிழ்த் தாத்தா பெரும்புலவர் உவேசா கூறுவது :

"பழைய தமிழ் நூல்களாகிய சிலப்பதிகாரம் முதலியவற்றைச் செவ்வனே ஆராய்ந்து" விளக்கிய நூல் என்று நூலின் முகவுரையில் குறிப்பிடுகிறார்.

இலக்கியப் புலமையாளர்கள், தமிழ் இசைப் பாடகர்கள், ஆய்வாளர்கள் என அரசன் சண்முகனார், உவேசா, அரிகேச நல்லூர் முத்தையா பாகவதர், வேங்கட ரமணதாசர், திருவிக என்று பற்பல பேரறிஞர்களுடன் நட்பு பூண்ட பெருந்தகைப் புரவலப் பண்பாளர் பண்டிதர்.

எழுத்தாளர் ஜெயமோகன் இவ்வாறு மதிப்பிடுகிறார் :"மறைக்கப் பட்ட தமிழ்க் கலாச்சார வரலாற்றின் மறுபிறப்புக்குக் காரணமான பெரியோர்களில் ஐயத்திற்கு இடமின்றி முதலிடம் பெறத்தக்கவர் ஆபிரகாம் பண்டிதரே. ஆயினும் பிற்காலத்தில் அனைத்துத் தரப்பினரும் அவரைப் புறக்கணித்தனர். மறக்கத் தலைப்பட்டனர் என்பது கசப்பான வரலாற்று உண்மை."

(சொல் புதிது இதழ் 9 பக்கம் 3)

- புதிய பார்வை – சனவரி 1-15. 2006

அறியப்படாத அறிஞர்கள்;

ஆனால் அறியப்பட வேண்டியவர்கள்

வீ.ப.கா.சுந்தரம்

தமிழ் இசைக் கதை சொல்லி

தமிழ் மொழியுடனும், மொழிவழியே மொட்டவிழ்ந்த இலக்கியங்களுடனும் மேற்கு மலைக்கு மேன்மையானதொரு பாரம்பரியம் உண்டு. மேற்கு மலைதான் தமிழிசையால் சிலப்பதிகாரம் பாட இளங்கோவடிகளைத் தூண்டியது. மேற்கிலிருந்து தான் ஐங்குறுநூறும், பதிற்றுப்பத்தும், புறப்பொருள் வெண்பாமாலையும், திருக்கைலாய ஞான உலாவும், பெருமாள் திருமொழி யும் நம் பண்பாட்டுக் களஞ்சியத்தில் பத்திரமாகின. மேற்குமலைச் சாரல் வீசும் மலைக்குக் கிழக்கிலிருக்கும் சின்னஞ்சிறு ஊர், இப்போதைய தேனி மாவட்டத்தின் கோம்பை என்றொரு கிராமம். கோம்பை, காணும் இடமெல்லாம் வயல்வெளிகளைத் தன் வயிற்றில் நிரப்பி இருக்கும் வளமான கிராமம். தாலாட்டு, நடுகைப் பாட்டு, நலுங்கு, ஒப்பாரி, கரகம், காவடி என்று குறையாத இசைவளத்துக்குச் சொந்தமான கிராமம்; கோம்பையின் அடிவயிறுதான், தமிழ் இசை அறிவுலகின் அட்சயபாத்திரம் வீ.ப.கா. சுந்தரம் என்ற சுட்டும் விழிச் சுடரை நமக்குக் கொடையாய்த் தந்தது.

வீ.ப.கா.சுந்தரம் என்ற தமிழிசைப் பெட்டகத்தின் தாத்தா வீரணன், தந்தை பரமசிவம், தாயார் காமாட்சி. இவர்கள் மூவரும் தான் சுந்தரம் அவர்களின் பெயரின் முன்முகவரியாய் இருந்து சிறப்பு செய்பவர்கள். தந்தை பரமசிவம் நல்ல பாடகர். ‘கொக்கு பறக்குதடி’ புகழ் கொக்கு அப்துல் காதர், உத்தமபாளையம் அப்பாவு ராவுத்தர், காந்தி மாலிகை பாடிய கம்பம் பீர் முஹம்மது பாவலர் ஆகியோரின் பாடல்களைக் கேட்டு வளரும் வாய்ப்பு எல்லாம் இணைந்து இசைச்சுனையின் வாசல்களை சுந்தரத்துக்குத் திறந்து விட்டன.

முதலில் திருமலைப் பிள்ளையிடம் இலக்கணப் பயிற்சி பெற்றார் சுந்தரம். மதுரையில் குடியேறியபின், மதுரைக் கணக்காயர் பசுமலை சோமசுந்தர பாரதியாரிடம் கற்றுக் கொண்ட ஐந்து ஆண்டு கால தொல்காப்பியப் பாடம், தமிழ் மரபு ஞானத்தை அவருக்குள் வாரிச்

சொரிந்தது. இந்த மரபு உள்வாங்கலே வீ.ப.கா.சு.வை 'தொல் காப்பியத்தில் இசைக்குறிப்புகள்' என்ற அரும்பெரும் நூல் படைக்கத் தூண்டியது. தொல்காப்பிய இசைச் செய்திகளை முதன்முதலில் வெளிக்கொண்டு வந்தவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம்தான். அந்நூலில் தென்னக இசையியல் தொல்காப்பியலிருந்தே தொடங்கப் பட வேண்டும் என்று அவர் நிறுவி இருக்கிறார். இசைக் கல்லூரி முதல்வர் சங்கர சிவனாரிடம் ஏழு ஆண்டுகள் பெற்ற தாளப்பயிற்சி தாளத்தின் சூட்சும அடவுகளை அவருக்கு வசப்படுத்தியது. அவருடைய ஆளுடைய பிள்ளையாரும் அருணகிரிநாதரும், பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் தாள முழக்கியல், மத்தளவியல் (The Art of Drumming)ஆகிய தாளப் பனுவல்களைத் தர, இந்த தாளப் பெறும் பயிற்சியே துணை யானது. தொடர்ந்து சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தின் முனைவர் பட்டம் என அவர் பெற்ற பல்வேறு பட்டங்கள் அவரால் சிறப்படைந்தன. பசுமலை ஆசிரியப் பயிற்சிப் பள்ளி, அமெரிக்கன் கல்லூரி, தமிழ்நாடு இறையியல் கல்லூரிகளில் தமிழ் ஆசிரியப் பணி, மதுரை காமராசர் பல்கலையில் தமிழிசை ஆய்வுப்பணி; தமிழண்ணல் நெறிப் படுத்தலில் மலர்ந்த நூலான 'தமிழிசை வளம்' என அவரது பணிகளும் தொடர்ந்தன.

சிலப்பதிகார இசைப் பேராய்வாளர் முனைவர் இராமநாதன் வழிகாட்டலில், Tanjore as a Seat of Music' என்ற இசை ஆய்வுப் பனுவலைத் தந்த முனைவர் சீதாம்மா தலைமையில், வ.சுப. மாணிக்கம் முன்னிலையில், சென்னை பல்கலைக்கழகம், 'பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்' என்ற ஆய்வுக்கு வீ.ப.கா.சுந்தரத்துக்கு முனைவர் பட்டம் வழங்கியது. கழகம் வெளியிட்ட இந்த ஆய்வு நூலில் கடந்த ஈராயிரம் ஆண்டு தமிழ் இலக்கியப் பரப்பிலுள்ள இசை இயல் செய்திகளைத் தொகுத்து ஆய்வு செய்திருக்கிறார். அவர் இந்த ஆய்வில், தனது வழிகாட்டி முனைவர் இராமனாதனின் ஆய்வுகள் சிலவற்றை மறுத்துள்ளது வழிகாட்டியிடம் சிறிது மனவேறுபாட்டை ஏற்படுத்தியது. ஆனால், முனைவர் இராமனாதன், (யாழ் அரசி கீதா பென்னட்டின் தந்தையார்) இசையாளர், தமிழ் இசை ஆய்வுப் பேரறிஞர் மட்டுமல்லர்; உயர் பண்பாளர்; தனது மாணவருடன் ஏற்பட்ட மனக்கசப்பைச் சிறிது நாட்களிலே மறந்து நட்புக் கொண்டார்.

தமிழ் இசையியல் முதற்பெருநூலான 'கருணாமிர்தசாகரம்' என்ற நூலைப் படைத்தவர் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர். அவர்தான் முதன்முதலில் இணை, கிளை, பகை, நட்பு.. (சிலம்பு : வேனில் காதை

வரி 33) என்ற சிலம்பு வரிகளில் குறிப்பிடப்படும், இணைச்சுரம், கிளைச்சுரம், நட்புச் சுரம், பகைச்சுரம் எவை எவை என்பதற்கான விளக்கம் அளித்தவர். அதைச் செம்மையுறு திட்பமும் நுட்பமும் கொண்டு நிறுவியவர் வீ.ப.கா.சு. அவரது 'அருட்குறள்' என்ற நூல் டாக்டர் மு.வ., பாவாணர், இராஜாஜி, நாமக்கல்லார், ம.பொ.சி போன்ற அறிஞர் பெருமக்களின் பாராட்டைப் பெற்றது. திருஞான சம்பந்தரே 'கீர்த்தனையின் தந்தை' என்ற சிறு நூலில், தியாகராசருக்கு வழிகாட்டிய தேவாரப் பாடல்களைக்காட்டியுள்ளது அவருடைய நுட்பமான இசை ஆய்வுக்குக் கட்டியம் கூறுகிறது. தஞ்சைத் தமிழ்ப் பல்கலை வெளியிட்ட 'தமிழிசையியல்' மாணவர்க்கான இசைப்பாட வகைமையில் எழுதப்பட்டது. இசைக்கல்லூரி களில் பாடநூலாக வைக்கப்பட வேண்டிய தகுதியெல்லாம் உடையது.

பண்டைய ஏழ்பெரும்பாலைகளுக்கு நிகரான இன்றைய பண்களை (இராகங்கள்) சிலப்பதிகார வழியில் ஆய்வு நெறி முறையில் சரியாகக் காட்டியவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம். முதன்மைத் தாளங்கள் அய்ந்தையும் சிலப்பதிகார மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில் இளங்கோ அமைதிருப்ப தைச்சுட்டிக்காட்டியவர். சிலம்பின் உரையில் வழங்கி வரும் இதுவரை விளங்காத மேற்கோள் சூத்திரங் களை விளங்க வைத்தவர். பண்டைய இசைப்பனுவலான 'பஞ்ச மரபு' நூலுக்கு புதிய ஒப்பீட்டு விருத்தி உரை வகுத்தவர்.

ஒரு மொழியை எவ்வாறு கற்பிக்க வேண்டும், என்பதற்கு இலக்கணம் அவருடைய 'பைந்தமிழ்ப் பயிற்று முறை' என்ற நூல். இன்றைய இசைக்கல்லூரிகளில் வழங்கும் வடசொற்களுக்கெல்லாம் இசைத் துறைத் தமிழ்ச் சொற்களைப் பண்டைய இலக்கியங் களிலேயே கண்டு கூறியிருக்கிறார். மேலை நாடுகளுக்குச் சென்று அங்குள்ள இசையையும் ஆய்வு செய்துள்ளார். 'The New Harward Dictionary of Music' 'The New Oxford Companion to Music', 'The Concise Oxford Dictionary of Music' என்ற இசைப் பெருநூல்களைக் கற்று, உள்வாங்கி, விளக்கம் கூறும் திறன் பெற்றிருந்தார். பசுமலை தெய்வீக அன்பு நாடகம், ஆமோசு நாடகம் என்று நாடகங்களிலும் தடம் பதித்தவர். வரதட்சணைக் கொடுமை நீங்க என்ன வழிகள் என்பது போன்ற சமூக அக்கறையுள்ள கட்டுரைகளையும் எழுதியவர். வீரமாமுனிவர் வெற்றித் தொண்டுகள் (நூல் : தமிழும் இசையும்), தனித்தமிழில் இயேசுவின் திருப்புகழ், இறை இசைப் பாமலர், கிருத்து பிறப்பு மங்கலக் கீர்த்தனைகள் என்று இசைப் பாடல்களையும் படைக்க வல்ல திறமை பெற்றிருந்தார். இன்றளவும் அவரது

இறைவாழ்த்துப் பாடல்கள் பசுமலை மாதா கோவிலில் பாடப்பட்டு வருகின்றன. முனைவர் சீதாம்மா கூட்டிய அனைத்துலகப் புல்லாங் குழல் மாநாட்டில், நம் புல்லாங்குழலை வாசித்து, தமிழ் இசையின் அடிப்படைப் பெரும்பண், அரிகாம்போதிக்கே நம் புல்லாங் குழல்கள் துளையிடப்பட்டுள்ள நுட்பத்தை விளக்கி, வெளிநாட்டி னரின் பாராட்டையெல்லாம் பெற்றார்.

அண்ணாமலை அரசர் தொடங்கிய பண்ணாராய்ச்சி மன்றத்தில் ஆராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் பல வழங்கியுள்ளார். செந்தமிழ்ச் செல்வி யில் இருபது சொல்லாராய்ச்சிக் கட்டுரைகள் எழுதி இருக்கிறார். அவருடைய தலைசிறந்த படைப்பு தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம் நான்கு தொகுதிகள். பாரதிதாசன் பல்கலையில் அவருடைய பன்னிரண்டு ஆண்டுகால உழைப்பில் உருவானது. தமிழிசை பற்றிய ஒரு மொத்த நூல் இந்த இசைக் களஞ்சியம்.

சிந்துப் பாடல்களுக்கு இலக்கணம் கண்ட புதுவை இரா. திரு முருகன், திருப்புகழ்த் தாளங்களை ஆய்வு செய்த திருமதி அங்கயற் கண்ணி அம்மையார் போன்ற சமகால ஆய்வாளர்களையும் புலமைக் காய்ச்சல் சிறிதும் இல்லாது பாராட்டும் பண்பாளர் வீ.ப.கா.சுந்தரம். பேரா.எஸ்.ஏ.வீரபாண்டியன், நிர்மல் செல்வமணி, அரிமளம் பத்மனாபன் போன்ற பலப்பல ஆய்வாளர்களை உருவாக்கி யவர்.மதுரையில் தமிழிசை உயர் ஆய்வுக் கூடல், நான்குநாள் ஆய்வுக் கருத்தரங்காக வீ.ப.கா.சுந்தரம் நடத்தினார். என்னைச் செயலாளராகப் பணியாற்றப் பணித்திருந்தார். அப்போது அவர் வாசிக்க இருந்த நாற்பது பக்கக் கட்டுரையைப் பார்வையிடும்படி என்னிடம் கூறினார். தன்னைப் பற்றிய பிரும்மாண்டத்தை விட்டுவிட்டுச் சாதாரண மானவன் எழுதியதாக எண்ணி, சரிபார்க்கக் கட்டளையிட்டார். "கட்டி முடிக்கப்பட்ட அந்த ராஜகோபுரம் எங்கே எங்கே? கொட்டிக் கிடக்கும் செங்கல்களாக நான் எங்கே?" என்றேன். இல்லை இல்லை; அதே துறையைச் சேர்ந்த ஒருவர் பார்ப்பது, படைப்பைச் செம்மையாக்கி முழுமைப்படுத்தும் என்றார். அவர் சொன்னதில் படைப் புலகப் பிரம்மாக்களுக்கு ஒரு பாடம் இருக்கிறது. இளைய தலை முறை யினரின் புத்துணர்வு, புத்தம் புது சிந்தனை, புதிய படைப்புத் திறன் களையெல்லாம் அங்கீகரிக்கும் பக்குவம் பெற்றிருந்தார் அந்த முதுபெரும் அறிஞர்.

வீ.ப.கா.சு. நகைச்சுவை உணர்வு நிரம்பியவர். நண்பர்களுடனான உரையாடலின்போது, நகைச்சுவைச் சூழலையே உருவாக்கி விடுவார்; பலதடவை வெடிச்சிரிப்புகள் கிளப்புவார்.

தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியப் பணி முடிந்து, பாரதிதாசன் பல்கலையிலிருந்து திரும்பி, பசுமலையில் ஞானசம்பந்தர் இல்லத்தில் தனது கடைசிக் காலங்களில் வாழ்ந்துவந்தார் வீ.ப.கா. சுந்தரம். எப்போதும் போல் குடும்பப் பணியாளர் வேலம்மாள் பணிவிடை செய்துவந்தார். தம் இறுதிக்காலத்தில் தனிமையில் அவர் தவிக்க விடாது பெரியதொரு நட்பு வட்டத்தை ஏற்படுத்தி இருந்தோம். எப்போதும் யாராவது ஒருவரோ, சிலரோ அவருடன் இருப்போம். அவருடைய குடும்பத்தினர் அவரைப் பிரிந்தே வாழ்ந்து வந்தனர். "கடைசிக்காலத்தில் தனிமை வாட்டிடும் என்று பயந்தேன்; எவ்வளவு பெரிய சுற்றத்தை ஏற்படுத்தித் தந்து விட்டாயே மம்மது, உனக்கு என்ன கைமாறு செய்யப்போகிறேன்" என்று ஒருமுறை நெகிழ்ந்து கூறினார்.

பண்டைய வளத்துடன் தமிழிசையைத் தலைநிமிரச் செய்த அந்த மாபெரும் இசை இமயத்திற்கு நாம் செய்த கைமாறு என்ன? அவருடைய துணைவியார் கிரேசுபாக்கியத்தம்மாள், ஆசிரியப் பணி புரிந்ததால் பெற்ற ஓய்வூதியம், துணைவியார் மறைவுக்குப் பின் ஏதோ ஒரு காரணத்தால் நிறுத்தப்பட்டது. பலகாலம் ஆசிரியப் பணிபுரிந்த வீ.ப.கா.சு. வுக்கு எவ்வளவோ முயன்றும் கடைசிவரை என்ன காரணத்தாலோ ஓய்வூதியம் கிடைக்கவில்லை. (இதை வெளியே கூறி அவர் புலம்பியதில்லை) ஆனாலும் ஏனைய தமிழ் அறிஞர்கள் போல், கடைசிக் காலத்தில் வறுமையில் உழன்று விடாமல், அவரை அரவணைத்தவர்கள் திருவாளர்கள் பால் பாண்டியன், பொள்ளாச்சி மகாலிங்கம், கோவலங்கண்ணன் போன்ற பெருந்தகைகள். கோவலங்கண்ணன், வீ.ப.கா.சு. பெயரில் ஓர் அறக் கட்டளையைப் பாரதிதாசன் பல்கலையில் ஏற்படுத்தி உள்ளார். அண்ணாமலை அரசரின் பிறப்பு, மங்கலப் பரிசான 50,000 ரூபாயை அவருக்கு அளித்து கௌரவப் படுத்திக் கொண்டது.

கலையைப் பற்றியும், ஆய்வைப் பற்றியும் வீ.ப.கா.சுந்தரம் கூறியவை : "எளியவர்களை, சாதாரண மக்களைச் சென்றடையும் இசையே மக்கள் இசை; எல்லாக் கலைகளும் அப்படித்தான் இருக்க வேண்டும்." இன்னொன்று: "ஆய்வு என்பது நாளும் வளர்வது; முடிந்த முடிவன்று."

தமிழ் இசை இலக்கணம்

தமிழ் மொழியின் முதல் ஆசான் தொல்காப்பியர் மொழிக்கான இலக்கணமாக தொல்காப்பியம் என்ற பெருநூலைப் படைத்துள்ளார்.

எழுத்து, அசை, சீர், சொல், பொருள் என்று முறைபட மொழி இலக்கணம் வகுத்திருக்கிறார்.

"முந்துநூல் கண்டு முறைப்பட எண்ணி - தொல். பாயிரம் வரி :7 என்ற மொழிக்கு இணங்க ஏழு எழுத்து மொழியான தமிழ் இசைக்கான இலக்கணத்தையும் சுருதி, சுரம், இயக்கம், பண், தாளம், பாடல்கள் என்ற முறைமையில் நாம் பகுத்து தமிழ் இசை மரபை முறைப் படுத்தலாம்.

தமிழில் இசைக்கான பலப்பல இலக்கண நூல்கள் இருந்துள்ளதை உரையாசிரியர்களின் வாயிலாக நாம் அறிய முடிகிறது.

"இசையொடு சிவனிய நரம்பின் மறை" என்று தொல்காப்பியர் இந்த உண்மையைத் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகிறார். (நரம்பின் மறை - இசைநூல்)

மறைந்த இசை இலக்கண நூல்களின் இடத்தை நிறைவு செய்ய, கடந்த நூற்றாண்டு முதல் பற்பல அறிஞர் பெருமக்கள், தமிழிசைக் கான இயல் நூல்களை நமக்காகப் படைத்து வருகின்றனர். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் சிலர்; தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர், யாழ்ப்பாணம் விபுலானந்த அடிகளார், குடந்தை சுந்தரேசனார், சத்தான் குளம் இராகவனார் , சம்பந்த மூர்த்தியார், தண்டபாணி தேசிகர், முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம், புதுச்சேரி இரா. திருமுருகன், முனைவர் செ.அ.வீரபாண்டியன், சகோதரி மார்க்ரெட் பாஸ்டின் மற்றும் சிலர்.

தொல்காப்பியம் மொழி இலக்கண நூலாக இருப்பினும், தொல் காப்பியர் இசை இலக்கணமும் தம் நூலில் ஆங்காங்கே கூறுகின்றார். இசைத்தமிழிலிருந்து இயல்தமிழ் என்பது இதற்கான ஒரு காரணமாகிறது.

இளங்கோ அடிகள் தொல்காப்பிய இசை இலக்கணத்திற்கு சிலப்பதிகாரம் என்ற இசைப் பெருநூலைப் படைக்கின்றார். தமிழிசையின் இலக்கிய, இலக்கணக் கருவூலம் சிலப்பதிகாரம். அதன் இருபெரும் உரைநூல்கள் மாபெரும் இசை நிதியம். சங்க நூல்கள், கீழ்க்கணக்கு நூல்கள், பஞ்ச மரபு, கல்லாடம், காப்பியங்கள், இலக்கண நூல்கள், நிகண்டுகள், இறையனார் அகப்பொருள் உரை,

பன்னிருதிருமுறைகள், ஆழ்வார் களின் அருளிச் செயல்கள், பெரிய புராணம் சித்தர் பாடல்கள், திருப்புகழ் என்று நம் முன்னோர் நூல்களில் இசை இலக்கணம் பெருமளவில் பொதிந்து கிடக்கின்றது.

அவைகளின் வழியில், கடந்த நூற்றாண்டு மற்றும் தற்காலத்திய இசை அறிஞர்களின் ஆக்கங்களின் முறையில் நாம், நம் இசையின் இலக்கணத்தைக் கட்டமைக்கலாம்.

கேள்வி என்ற சுருதி :

இசை அரங்குகளில், கேள்வி கூட்டல், சுருதி சேர்த்தல் என்றெல்லாம் குறிப்பிடுவதை நாம் அறிவோம்.

சுருதி என்று நாம் தற்காலத்தில் சொல்வதை நம் முன்னோர் கேள்வி, நரம்பு, அத்தம், குரல், பாலை, இமிர்பு, ஆர்ப்பு, தாது, அலகு, ஒத்து, பற்று என்று பற்பல சொற்களால் அழைத்திருக்கின்றனர்.

காதால் கேட்டு சுதி சேர்க்கப்பட்டதால் கேள்வி என்றனர். நரம்பு என்றனர்.

"ஏற்றிய குரல் இளி என்றிரு நரம்பின்
ஒப்பக் கேட்கும் உணர்விணன்..."

- சிலம்பு அரங்கேற்று காதை 3 : 59 - 60

"நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்கும் குழல்போல"

- பாலைக்கலி . பாடல் 33 வரி 22

யாழின் தந்தியாகிய நரம்பை ஆதார சட்சம் என்ற குரலுக்குப் புல்லாங்குழல் மூலம் சுருதி சேர்த்ததை இக்கலித்தொகை வரி குறிப்பிடுகின்றது.

"இயம்புனர் தூம்பின் உயிர்க்கும் அத்தம்" இங்கு ஐங்குறு நூற்றுப் பாடல் அத்தம் என்று சுருதியைக் குறிப்பிடுவதாக முனைவர் செ.அ.வீரபாண்டியன் தெரிவிக்கின்றார்.

"இறங்குஇசை மிஞிறொடு தும்பி தாது ஊத"

- பாலைக் கலி 33:2

"தாது மலர் வரிவண்டு தாது பிடிப்பன போல"

- பெரியபுராணம் ; ஆனாயநாயனார் புராணம் 23:2

இப்பாடல் வரிகளில் சுருதி என்பது தாது என்று குறிப்பிடப்படு கின்றது.

"முல்லையாழொடு சுருதி வண்டலம்ப" - கல்லாடம் 14

"வலசை மின்னும் ... தான நிறை சுருதிகளில் தகும் அலங்காரத் தன்மை" - அப்பர்

" தொகுத்த முறை ஏழிசையின் சுருதி பெற வாசித்து -

ஆனாயநாயனார் புராணம் 14:2

"*யாழ் நரம்போசைகளில் எஃகுச் செவியாலே சுருதியை அளந்து-*"

திருமுருகாற்றுப்படைக்கான நச்சர்.உரை

இன்றுவரை நம் இசை அரங்குகளில் மகரத்தின் ஒற்றான 'ம்' என்பதன் மூலமே சுருதி சேர்க்கிறோம்.

"*மகரத்தின் ஒற்றால் சுருதிவிரவி*" - பஞ்சமரபு, இசை மரபு வெண்பா. மகரத்தின் ஒற்றை 'இமிர்', 'இமிர்பு' என்ற குறிப்பிடு கின்றனர் நம் முன்னோர்.

"*சுரும்பி இமிர் அடுகத்து*" - குறிஞ்சிக்கலி 9:16

"*வண்டு இமிர்பு ஊதும்*" - மேலது 7:2

"*சுரும்பு இமிர்ந்து இம்மென*" - நெய்தல்கலி 2:8

"*இம்மென இமிரும் வண்டு*" - குறிஞ்சிப்பாட்டு 147

★ ★ ★

அடிப்படைக்குரல் – ஆதார சுருதி – ஆதாரசடசம்

இசையும் இலக்கணமும் உலகப் பொதுவானவை; ஏனெனில் இசை, காலக்கணக்கில் கட்டமைந்தது. இயற்கையில் இருந்து இசை எழுந்ததால் இயல்இயல் என்ற இயற்பியல் இசையின் அடித் தளமாகிறது. (இயல் + கை = இயற்கை = தானாக, இயல்பாக உருவாவது).

ஓர் இயக்கியல் (ஸ்தாயி) பன்னிரண்டு சுரத்தானங்கள் என்பதும், சுரங்கள் ஏழு என்பதும் உலகப் பொதுமையானது.

குரல் என்ற முதல் சுரமான சட்சத்தின் சரியான, அளவான விகிதங்களே, பெருக்கங்களே ஏனைய சுரங்கள்.

நம் இசைமுறை சட்சம் என்ற குரலின் 'விகிதப் பகுப்பு' (JUST INTONATION) முறையாகும்.

"*குரல் ஓர்த்துத்தொடுத்த சுகிர்புரி நரம்பின்*"

- மலைபடுகடாம் 23

என்று மலைபடுகடாம் இச்செய்தியைத் தெளிவாக்குகிறது.

எனவே முதல்சுரமான குரல் என்ற சட்சத்திற்கு சுருதி என்ற அடிப்படைநிர்ணயம் தேவைப்படுகிறது. சட்சத்தைச் சரியாகச் 'சுருதி' சேர்ப்பதற்கு இதுவே காரணம்.

சமன்தானத்து (Middle octave / pitch)குரல் சுரத்தை அதாவது சட்சத்தை நம்முன்னோர் மந்தக்குரல் என்றனர். தாழ்குரல் என்றனர்.

"*குரல் மந்தமாக*".. ஆய்ச்சியர் குரவை; மந்தமுழவு; தாழ்குரல் தண்ணுமை - அரங்கேற்று காதை 3 : 27

இதையே நாம் ஆதார சட்சம் என்கிறோம். யாழ் நரம்பு கால நிலைக்கேற்ப விரைப்பு மாறி சுருதி மாறும். குழலின் துவாரம் நிலையானது. எனவே குழலின் சுருதி மாறாதது. ஆகவே, நம்

முன்னோர் குழலின் மூலம் யாழிற்குச் சுருதி சேர்த்தனர்.

"நரம்பின் தீங்குரல் நிறுக்கும் குழல்போல"

- பாலைக் கலி 33 : 22

ஆக நாம், ஆதார சுருதி என்றும் ஆதார சட்சம் என்றும் பெயரிட்டு அழைப்பது மிக முக்கியமானது. அதாவது ஆதார சுருதி என்பதும் ஆதார சட்சம் என்பதும் ஒன்றுதான். மேலும் தெளிவாகக் கூற வேண்டுமானால் ஆதார சட்சம் என்ற சமன்தானத்து அதாவது மத்திம ஸ்தாயி சட்சமே நமக்கு ஆதார சுருதி ஆகின்றது. இதுவே மேலை இசையில் KEY NOTE என்று குறிப்பிடப்படுகின்றது. அல்லது TONIC NOTE என்பதாக. ஆதார சுருதி என்ற ஆதார சட்சத்தைக் குறிக்கும் நமது மரபான சொல்லான 'குரல்' என்பதும் TONE என்ற ஆங்கிலச் சொல்லும் சமமான பொருள் கொண்ட சொற்கள்.

"வண்டு கதுப்பின் குரல் ஊத" - பரிபாடல் *10 : 116*

"குரல் குரல் தும்பி அவிழ் மலர் ஊத" - பரிபாடல் 21: 34 என்று பரிபாடல்கள் வழங்கும் செய்தியும் இதுவே.

நாகசுரத்திற்கு ஒத்துக் கருவி, அடிப்படைக் குரல், ஆதார சட்சம் என்ற சுருதியைத் தருகின்றது.

'செனாய்' என்ற இசைக்கருவிக்கு சட்ச சுருதி தரும் கருவி, ஒத்து செனாய் என்று அழைக்கப்படுகிறது. நம் சுதிப்பெட்டி, ஒத்திசைக் கருவிகளில் இந்த ஆதாரசட்சமே ஆதார சுருதியாகி நிற்கிறது.

தம்புரா சுருதி

சுருதி வாசிப்பது 'ச, ப' என்ற மற்றுமோர் முறையிலும் வழக்கத்தில் உள்ளது.

நம் இசைமுறை குரல் இளிமுறை. அதாவது பஞ்சமபாவம். 'ச' வும் 'ப' வும் சேர்ந்து இசைவதே இசை. 'ச' என்ற சட்சம் என்பது குரல்; 'ப' என்ற பஞ்சமம் என்பதே இளி.

எனவேதான்,

"ஏற்றிய குரல் இளி என்றிருநரம்பின்
ஒப்பக் கேட்கும் உணர்வினன் ஆகி" என்று சிலம்பு கூறுகின்றது.

தும்புரு யாழ், தும்புரு வீணை என்று பண்டை நாளில் வழங்கப் பட்ட இன்றைய தம்புரா "சபச" என்றே மீட்டி சுருதி சேர்க்கப் படுகிறது.

'சமச' என்ற மத்திம சுருதி முறையும் நமக்கு உண்டு. மத்திம பாவத்தில் பிறக்கும் இந்தோளம் என்ற பண், மத்திம சுருதிக்குப் பாடப்படுவதற்கு ஒரு காரணம் இதுவே.

முழவு, தண்ணுமை, தவுல், மிருதங்கம் போன்ற தாளக்கருவி களும், குரல், இளி என்ற சட்ச பஞ்சமத்திற்கே சுருதி சேர்க்கப் படுகின்றன.

"இடக்கண் இளியாக, வலக்கண் குரலாக" என்ற சீவக சிந்தா மணியின் நச்சினார்க்கினியர் உரை மேற்கோள் தெரிவித்திருப்பது இந்த உண்மையையே. இன்றும் மிருதங்கத்தின் வலந்தோல் சட்சத்திற்கும் இடந்தோல் பஞ்சமத்திற்கும் சுதி சேர்க்கப்படுகிறது.

"வரி ஞிமிறு இமிர்ந்து ஆர்ப்ப, இருந்தும்பி இயைபு ஊத"

- நெய்தல்கலி 10:3

- சுரும்பு ஆர்க்கும் குரலினோடு, இருந்தும்பி இயைபு ஊத" -

- நெய்தல்கலி 6:2

இங்கு ஆர்ப்பு என்பது சட்சம்; இயைபு என்பது பஞ்சமம்.

எனவே பண்டை நாட்களிலும் 'ச,ப' என்ற முறையில் இசைச் சேர்ப்பு என்ற சுருதி கூட்டும் முறை வழங்கிவந்துள்ளதை அறியலாம்.

நரம்பு - சுரம் (Note)

இசை மொழியில் ஏழு எழுத்துகளான ஏழு சுரங்களை கேள்வி, கோவை, திவவு, கோல், இசை, தொடை, நரம்பு, புகல், பாலை, தந்திரி, சுரம் என்று நம் முன்னோர் வழங்கி வந்தார்.

காதால் கேட்கப்படுவதால் கேள்வி; குரல், துத்தம் என நிரல்படக் கோர்க்கப்படுவதால் கோவை; யாழ்த்தந்திரியிலிருந்து பிறப்பதால் தந்திரி; நரம்பிலிருந்து பிறப்பதால் நரம்பு; புல்லாங்குழல் துவாரத்தில் புகுந்து வருவதால் புகல்; பாலை முதலிய பெரும்பண்கள், திறங்களை உருவாக்குவதால் பாலை என பலவாறு சுரம் பெயர் பெறுகின்றது.

"தொடையமை கேள்வி" - பெரும்பாணாற்றுப்படை 15-16

"பிழையாமரபின் ஈரேழ் கோவை" - வேனில் 8 : 31

"வம்புறு மரபிற் செம்பாலை" - அரங் 3 : 81

"பாலை ஈரேழு கோத்த பண்ணிங்கருவி வீக்கி"

- பெரிய புரா.திருநீல.புரா.2 : 2

(இங்கு வீக்கி என்பது சுருதி சேர்ப்பதைக் குறிக்கிறது)

"தெள்விழி சுரம் செல் கோடியர் கதுமென இசைக்கும்"

- நற்றிணை - 212

"சுரம் செல் கோடியர் முழவின் தூங்கி" - மலைபடு - 144

"மேனின்று தான் சுரத்தலான்" - மங்கல வாழ்த்து 1 : 9

""மறக்குடித்தாயத்து வழிவளம் சுரவாது"

- சிலம்பு வேட்டுவ 12: 14

"ஆ, ஈ, ஊ, ஐ, ஒ, ஔ வென்று ஏழும் ஏழிசைக் கெய்தும் சுரங்கள்"

- பிங்கல நிகண்டு

சுரங்கள் ஏழு

ஓர்தானத்தில் ஏழு சுரங்கள் உண்டு என்பதை,

குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இளி, விளரி, தாரம் என கூத்துள் படுதலுக்கு முன்பு, எடுத்துக்காட்டுப் பாடலில் இளங்கோ அடிகளார் குறிப்பிடுகிறார்.

"குரலே, துத்தம், கைக்கிளை, உழையே இளியே விளரி தாரம் என்ப, எழுபகை இசைக்கும் எய்தும் பெயரே" - திவாகரம் - 1884

சுரத்தானம் - பன்னிரண்டு

ச ரி^{1} ரி^{2} க^1 க^2 ம^1 ம^2 ப த^1 த^2 நி^{1} நி^{2} என ஓர் இயக்கத்தில் பன்னிரு சுரத்தானங்கள் வரும். இவைகளை 'தானசுரம்' என்கிறோம்.

பன்னிருகால் திரிக்கப் பன்னிரு பாலை வரும் -

அரங்கேற்றுகாதை உரை 3 : 72-8

மேலும், பன்னிரு சுரத்தானங்களால், பண்களை உருவாக்கி வந்துள்ளதை

"தொன்று படுமுறை" - ஆய்ச். 17 : எடுத்துக்காட்டு வரி 5

"தொன்முறை இயற்கை" - நடுகல் 28 : 34 என்று அடிகளார் குறிப்பிடுகின்றார்.

குறை, நிறை; மெல்லுழை, வல்லுழை; மென்தாரம், வன்தாரம்; ஏறிய, இறங்கிய அந்தரம், மந்தரம்; என்ற சொற்பயன்பாட்டால் ச,ப தவிர ஏனைய ஒவ்வொரு சுரத்திற்கும் இரண்டு வகைமை மட்டுமே நம் இசையில் வழங்கி வந்துள்ளதை அறிகிறோம். இந்த இரு வகைமை உலகப் பொதுவானது. ஏனென்றால் அது இயற்கையானது; தொன்மை யானது.

கோமளம், தீவிரம் என்று இந்துஸ்தானி முறையிலும் FLAT / SHARP என்று அய்ரோப்பிய முறையிலும் வழங்கி வருவது இதற்கான மேலுமான ஆதாரங்கள்.

இயக்கம் என்ற ஸ்தாயி

இயக்கம், தானம், வட்டம், மண்டிலம் என்று பண்டைய நாளில் வழங்கியதை இன்று ஸ்தாயி என்கிறோம். 12 தான சுரங்களும் இயங்குவதால் இயக்கம் என்றழைத்தனர். OCTAVE / PITCH என்பது இதுவே.

"இன்புற இயக்கி இசைபட வைத்து" - அரங் 3: 66.

இசையில் ஏழுசுரங்களும் மீண்டும் மீண்டும் வருவதால் வட்டம் என்றனர்.

மீண்டும் மீண்டும் ஏழு சுரங்களே மண்டிலிப்பதால் மண்டிலம் என்றனர்.

"*மூவகை இயக்கமும் முறையுளிக் கழிப்பி*" - வேனில் 8 : 42
"*வலிவும் மெலிவும் சமனும் எல்லாம்*" - அரங் 3 :93

மூவகைத் தானங்களையும், மெலிவுத்தானம் (Low Pitch) சமன்தானம் (Middle Pitch) வலிவுத்தானம் (High Pitch)என்று அழைத்தார்.

"*வரன்முறைவந்த மூவகைத்தானத்து*" - புறஞ். 13 :110
"*மந்தரத்தும், மத்திமத்தும், தாரத்தும்*" - பெரியபுரா. ஆனாய. 27 :1

நம் இசை இவ்வாறு இந்த மூன்று இயக்கிலே இயங்குகிறது.

கீழ் இயக்கு (Low Pitch), மெல் உழை என்ற சுத்தமத்திமமுதல், மேல் இயக்கு (High Pitch) வன்துத்தம் என்ற அந்தர காந்தாரம் வரை நம் பாடல்கள் அமைந்துள்ளன.

கீழ்ப்பஞ்சமம் முதல் மேல் பஞ்சமம் வரை பாட நல்ல குரல் வளம் வேண்டும். பாடும்போது, மேல்தானத்து மத்திமம், பஞ்சமம் தொட்டுக் காட்டுவதே சிறந்த சாதனை.

"*உழைமுதல் கைக்கிளை இறுவாய்*" - புறஞ். 13 : 109
"*மேலது உழையுளி, கீழது கைக்கிளை*" - அரங் 3 : 80

என்ற சிலம்பு கூறும் பகுதிகளால் மேற்கண்டவாறு நம் இசை மற்றும் பாடல் இயங்கும் மூன்று தான எல்லைகளையும் நாம் அறியலாம்.

பண்

பொருந்து இசை (CHORDS)

இசையில், ஒரு சில சுரங்கள் பொருந்தி, இனிய இசையாக உருவெடுப்பதால் அச்சுரங்களைப் பொருந்திசைச் சுரங்கள் என்கிறோம்.

"*இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்றின் நான்கின்*
இசை புணர் குறிநிலை எய்த நோக்கி" - வேனில் 8:34 -35

கல்லாட மேற்கோள் : "ஏழாம் நரம்பு இணை" ; "அய்ந்து கிளை ; ஆறும் மூன்றும் சென்று பெற நிற்பது கூடம்; நான்கு நட்பு -"

இது உரைகாரர்களின் கூற்று

ச ரி^{1} ரி^{2} க^1 க^2 ம^1 ம^2 ப த^1 த^2 நி^{1} நி^{2}

0 1 2 3 4 5 6 7

'ச' வுக்கு 'ப' - இணைச்சுரம்

'ச' வுக்கு 'ம^1' - கிளைச்சுரம்
'ச' வுக்கு 'க^2' - நட்புச்சுரம்

} பொருந்திசைச் சுரங்கள் } இசையில் 'ச' வுடன் சேர்ந்து இனிமை தருவது

'ச'வுக்கு 'ம^2' மற்றும் 'க^1' —பகைச்சுரங்கள் - பொருந்தாத சுரங்கள் — ஒரு பண்ணிற்கு வராத அன்னிய சுரங்கள்

முதன்முதலில், தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதரே இணை, கிளை, நட்பு, பங்க என்ற சுரங்களுக்குச் சரியான விளக்கம் அளித்தவர்.

இணைமுறை / ஏழன்முறை / குரல்முறை/ குரல் இளிமுறை/ சட்ச பஞ்சமபாவம் / சட்சக் கிரமம்/ பஞ்சமக்கிரமம் / பஞ்சம பாவம் / இளிமுறை / Order of Fifth.

பன்னிரு தான சுரங்களில் ஒருசுரத்தை எடுத்துக் கொண்டு அதை விடுத்து, ஏழாவது சுரங்களாக இணை தொடுத்தால் ஒரு பாலை - பெரும்பண் - மேளகர்த்தா கிடைக்கும். இவ்வாறு பன்னிரு தான சுரங்களால் பெரும்பாலைகள் – மேளகர்த்தாக்கள் வரும்.

ஆய்ச்சியர் குரவையில், எழுவர் இளங்கோதையரை தொன்று படுமுறையால் நிறுத்தி, செம்பாலை என்ற அரிகாம்போதிப் பெரும்பண் வரும் முறையை இளங்கோ அடிகள் காட்டுகிறார்.

இருபெரும் உரையாசிரியர்களும், வட்டபாலையில் பன்னிரு இராசிகளில், குரல் துலை, வில் துத்தம் என்ற இடங்களில் நிறுத்திக் காட்டி, இவை அரிகாம்போதிக்கு உரிய சுர நிரல்கள் என்பதைத் தெளிவாக்குகின்றார். இது இணைமுறை என்ற ஏழன்முறை. இன்றைய சட்சம பஞ்சம பாவம்.

கிளைமுறை / அயந்தன் முறை / மத்திமக் கிரமம் / மத்திம பாவம் / உழைமுறை / Order of Fourth

பன்னிருதான சுரங்களில் ஒன்றை எடுத்துக்கொண்டு அதை விடுத்து, அய்ந்தாவது சுரமாகத் தொடுத்துச் சென்றால், ஆறு சுழற்சியில் ஒரு பாலை பெரும்பண் - மேளகர்த்தா கிடைக்கும். இவ்வாறு இணைமுறையில் கிடைத்த அதே ஏழு பாலைகளும் கிளை முறையிலும் கிடைக்கும்.

கானல் வரி, 48 ஆம் பாடலில்,

"நுழையர் விளரி நொடி தரும் தீம்பாலை

இளி கிளையிற் கொள்ள ..." என்ற கிளைமுறையில் அதாவது மத்திமபாவத்தில் விளரி என்ற தோடிப்பண் வரும் முறையை இளங்கோ அடிகள் விளக்கியுள்ளார்.

இளி என்ற பஞ்சம சுரத்திற்கு, குரல் என்ற அய்ந்தாம் சுரம் சட்சம். இவ்வாறு பச, சம^1, ம^{1}நி^{1}, நி^{1}க^1, க^{1}த^1, த^1 ரி^{1} என்று மத்திமக் கிரமத்தில் தோடி வரும் முறையைத் தெரிவிக்கிறார்.

நட்பு முறை / நாலன் முறை / காந்தாரக் கிரமம்

12 சுரத்தானங்களில் ஒரு சுரத்தை எடுத்துக் கொண்டு, அதை விடுத்து நான்காவது சுரமாகத் தொடுத்துச் சென்றால் எந்தப் பண்ணும் வராது. எனவே சிலர், காந்தாரக் கிரமம் தேவலோகம் சென்று விட்டதாகப் பழங்கதை விளக்கம் கூறியுள்ளனர்.

பண்பெயர்ப்பு / குரல் திரிபு / மாறுமுதல் பண்ணல் / கிரக பேதம் / Shift of Tonic Note

பண்பெயர்ப்பு என்ற கிரகபேத முறையை இளங்கோ அடிகள் நடுகற்காதையில் அமைத்துக் காட்டுகிறார்.

"குரல் குரலாக வருமுறைப் பாலையில்

துத்தம் குரலாகத் தொன்முறை இயற்கையின்

அந்தீங்குறிஞ்சி ..." நடுகல்காதை *28: 33 -35*

குரல் குரலாக வரும்பாலை, செம்பாலை என்ற முல்லையாழ்; இன்றைய அரிகாம்போதி.

"தாரத்து உழை தோன்றப் பாலையாழ்" - பஞ்ச மரபு 22 தாரத்துள் தோன்றும் உழை பஞ்சமரபு 17 என்ற மேற்கோள்கள், அரிகாம்போதிப் ப ண் உருவாகும் முறைகளைக் கூறுகின்றன.

மென்தாரம் என்ற கைசகி நிசாதத்தை முதல் சுரமாகக் கொண்டு பன்னிருதான சுரங்களில் இணை தொடுத்தால் அதாவது ஏழாவது, ஏழாவது சுரமாகத் தொடுத்துச் சென்றால் வலமுறையில் செம்பாலை என்ற அரிகாம்போதிப் பண்வரும்.

தமிழ் இசைமுறையில் முதலில் தோன்றும் தலைமையான பெரும்பண்ணாக இருப்பதால் சிறப்புக் கருதி இதற்குப் பாலை யாழ் என்ற சிறப்புப் பெயர் தந்துள்ளனர் நம் முன்னோர்.

தொல்காப்பியர் குறிப்பிடும் நிலத்திற்கோர் பண்முறையில், முல்லைநிலப் பெரும்பண் இந்த முல்லையாழ்.

முல்லையாழ், பாலையாழ், தலைமைப்பாலை, மங்கலப்பண் , குரல்குரலாக வருமுறைப் பாலை, தொல் ஏழிசை என்றெல்லாம் நம் முன்னோர் வழங்கியது இன்றைய அரிகாம்போதியையே.

குரல்குரலாக வரும், அரிகாம்போதியின் துத்தம் குரலாக, அதாவது சதுசுருதி ரிசபத்தை, சட்சமாகக் கொண்டு பண் பெயர்த்தால் - (கிரகபேதம் செய்தால்) குறிஞ்சி என்ற இன்றைய நடபைரவிப்பண் கிடைக்கிறது.

இவ்வாறு பண்பெயர்ப்பு முறையை இளங்கோ அடிகள் தெளிவாகக் குறிப்பிடுகின்றார். அரிகாம்போதியின் ஏனைய சுரங்களின் பண்பெயர்ப்பால், படுமலைப்பாலை (நடபைரவி), செவ்வழிப்பாலை (இருமத்திமைத் தோடி), அரும்பாலை (சங்கராபரணம்), கோடிப்பாலை (கரகரப்பிரியா), விளரிப்பாலை (தோடி), மேற்செம்பாலை (கல்யாணி) என்ற ஏழ் பெரும்பாலைகள் வருகின்றன. ஏழு பாலைகளும் சுரப்பெயர்ப்பால் மீண்டும் மீண்டும் ஏழு பாலைகளையுமே தருகின்ற சிறப்பான பாலை ஆகின்றன. எனவே இந்த ஏழும் ஏழ்பெரும் பாலை, ஏழிசை என்று நம் முன்னோரால் சிறப்புடன் அழைக்கப்பட்டுள்ளன. இதனால் ஏனைய பாலைகளும் வழங்கி வந்துள்ளமையையும் அறியலாம்.

சிலப்பதிகாரத்தில் - ஆய்ச்சியர் குரவைக்கான உரையில், "குடமுதல் இடைமுறை .. வேண்டிய பெயரே", என்ற பகுதிக்கு அடியார்க்கு நல்லார் உரைகூறும்போது, ஏழ் பெரும்பாலைகள் வரும் முறையைக் கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிடுகிறார் :

குரல் குரலாயது செம்பாலை	–	அரிகாம்போதி
துத்தம் குரலாயது படுமலைப்பாலை	–	நடபைரவி
கைக்கிளை குரலாயது செவ்வழிப்பாலை	–	இருமத்திமைத்தோடி
உழை குரலாயது அரும்பாலை	–	சங்கராபரணம்
இளி குரலாயது கோடிப்பாலை	–	கரகரப்பிரியா
விளரி குரலாயது விளரிப்பாலை	–	தோடி
தாரம் குரலாயது மேற்செம்பாலை	–	கல்யாணி

இந்த பெரும்பண்களான – ஏழ்பெரும் பாலைகளிலிருந்தே இன்று வழக்கில் உள்ள அனேக ஆறுசுர (சாடவம்), அய்ந்துசுர (ஔடவம்) பண்கள் பிறக்கின்றன. எனவேதான் இந்தப் பாலைகளின் சிறப்புக் கருதி நம்முன்னோர் 'ஏழ்பெரும்பாலை' என்று குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

வலமுறையில் தானசுரங்களில் 'க^{2}' என்ற வன்கைக்கிளையை (அந்தர காந்தாரம்) குரலாகக் (சட்சம்) கொண்டு, கிளைமுறையில் (மத்திம பாவம்) 6 முறை சுழற்சி செய்தால் அரிகாம்போதியும், 5 சுழற்சியில் பூர்ண காம்போதியும், 4 சுழற்சியில் மோளம் என்ற 'பண்'ணும் கிடைக்கின்றன.

---

7 சுரப் பண் – பண் – பாலை – மேளகர்த்தா – சம்பூரணம்
6 சுரப் பண் – பண்ணியல் – சாடவம்
5 சுரப் பண் – திறம் – ஔடயம்
4 சுரப் பண் – திறத்திறம் – சதுர்ததம்

ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{1}2
				0	1	2	3	4	5		
3	4	5							0	1	2

கிளை முறை என்பது மத்திமபாவம் - இசையின் ஒருசுரத்திலிருந்து 5வது சுரம். அதாவது க^{2} – த^{2}, த^{2}– ரி^{2} என்பது போன்று.

இவ்வாறு க^{2} என்பதை எடுத்துக் கொண்டு வலமுறையில் 5வது சுரமாகக் கிளை தொடுத்துச் சென்றால்

க^{2} – த^{2}
த^{2} – ரி^{2}
ரி^{2} – ப
ப – ச

4 சுழற்சிகளில் ச ரி^{2} க^{2} ப த^{2} என்ற மோகனம் கிடைக்கிறது

ச – ம^{1}

ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} என்ற பூரணகாம்போதிப் பண் (4ன் சுழற்சியில்) கிடைக்கிறது.

ம – நி^{1}

ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} என்ற (6 சுழற்சியில்) அரிகாம்போதிப் பண் கிடைக்கிறது.

மாறுநிரல் பண்

ஒரு பண்ணின் ஏறு இறங்கு நிரலை மாற்றி அதாவது இறங்கு ஏறுநிரலாக ஆக்கி புதிய பண் கண்டுள்ளனர் நம்முன்னோர்.

சான்று : பிலகரி, ஏறுநிரலில் மோகனமாகவும், இறங்கு நிரலில் சங்கராபரணமாகவும் வருவது. பிலகரியின் ஏறுநிரலை இறங்கு நிரலாகவும், இறங்குநிரலை ஏறுநிரலாகவும் மாற்றிப்பாடினால் கருடத்தொனி என்ற பண்வரும். புதிய பண் கண்ட முறையில் இதுவும் ஒன்று. ஒருகிளைப்பண்ணின் ஏறுநிரலையும் மற்றோர் பெரும் பண்ணின் இறங்குநிரலையும் சேர்த்துப் புதிய பண் கண்டனர்.

1) சுத்த தனாசியும் தோடியும் சேர்ந்து → தனாசி

2) மோகனமும், கல்யாணியும் சேர்ந்து → மோகனக் கல்யாணி

3) சுத்தசாவேரியும், சங்கராபரணமும் சேர்ந்து ⟶ ஆரபி

4) மத்யாமாவதியும், அரிகாம்போதியும் சேர்ந்து ⟶ கேதார கௌளை

பெய்தல் முறை

சிலம்பின் அரங்கேற்றுக்காதையில்

"இணை நரம்புடையன அணைவுறக் கொண்டாங்கு" – அரங். 3:90

என்ற அடிக்கு உரை கூறும்போது, பெய்தல் முறையை இரு உரைகாரரும் கூறுகின்றனர். அதாவது உழைகுரலாய செம்பாலைக்கு உழைபெய்து என்பதால், சுத்தமத்திமத்தை நீக்கி பிரதிமத்தியம் பெய்தல் செய்ய உரை கூறுகின்றனர். இதன் மூலம்

(அரிகாம்போதி) செம்பாலை, வல்உழை என்ற பிரதி மத்திமத்தால் ⟶ வாசஸ்பதி

(விளரி) தோடி, வன்விளரி என்ற சது சுருதிதைவதத்தால் ⟶ நாடகப்பிரியா

நடபைரவிக்கு, வன்கைக்கிளை என்ற அந்தர காந்தாரத்தால் ⟶ சாருகேசி

கரகரப்பிரியாவிற்கு, வன்தாரம் என்ற காகலிநிசாதத்தால் ⟶ கௌரி மனோகரி

என்ற புதிய பெரும்பண்களை பெய்தல் முறையில் கண்டுள்ளனர்.

"புதுவது புனைந்த திறத்தினும்" – அகநானூறு 352 : 16

என்ற அக நானூற்றுச் செய்தியால் புதிய புதிய பண்களை நம் முன்னோர் படைத்துக்கொண்ட செய்தியை அறிகிறோம்.

ஆளத்தி என்ற ஆலாபனை

ஆளத்தி என்பது ஒரு பண் அல்லது தாளத்தை விரிவு செய்யும் முறை இன்று ஆலாபனை என்று வழங்கப்படுகிறது. ஆலாபனை என்றால் விரிவாக்கம். அய்ரோப்பிய இசை அரேபிய இசை, இந்துஸ் தானி இசையிலும் (ஆலாப்) பண் விரிவாக்கமுறை (IMPROVISATION) உள்ளது.

நமது இசையின் சிறப்பு இந்த ஆளத்தி முறையில்தான் அமைந்துள்ளது.

ஒரு பண்ணை எடுத்துக் கொண்டு மணிக்கணக்கில், நாள் கணக்கில் பாடும் முறை நம் இசை முறை.

திருவாடுதுரை இராசரத்தினம் பிள்ளை தோடிப்பண்ணை 8 நாட்கள் பாடியதாகக் கூறுவார்கள்.

ஆளத்தி மூன்று வகைப்படும் என்பதாக அடியார்க்கு நல்லார், அரங்கேற்றுக்காதை வரி 26ற்கு,

"யாழும் குழலும் சீரும மிடறும்"

என்ற பகுதியில் `மிடறும்' என்பதற்கு உரை செய்யும்போது விரித்து உரைக்கிறார்.

1) அச்சு ஆளத்தி அல்லது காட்டாளத்தி

2) பாரணை ஆளத்தி அல்லது நிற ஆளத்தி

3) தானம் பாடுதல்

அச்சு ஆளத்தி தாளத்துடன் நிகழும் என்பார். அச்சுக்கு உரியது உயிர்க்குறில் அய்ந்து. அ, இ,உ, எ, ஒ, தனன, தனதன, தனதனன, தனனதனதன இவ்வாறு குறில் எழுத்துக்களுடன் தாளத்துடன் பண் விரிவாக்கம் அல்லது தாளவிரிவாக்கம் செய்வது அச்சாளத்தி. (அச்சு = எழுத்து) எழுத்து எழுத்தாக, சுரமாக, தனதன என்ற சந்தக் குழிப்பாக ஆலாபனை செய்தல்.

பாரணை ஆளத்தி என்பது ஆ,ஈ, ஊ, ஏ, ஓ என்ற நெட்டெழுத்துக் களால் நடப்பது. பண்ணின் வடிவத்தை சுவையைக் காட்டுவது பாரணை ஆளத்தி. எனவே இதைப் பண் ஆளத்தி, நிற ஆளத்தி என்று குறிப்பிடுகின்றனர் நம் முன்னோர்.

ஆளத்தி பாடப்பகுப்புக்கள் பதினொரு வகையின:

1) முகம் 2) முறை 3) முடிவு 4) நிறை 5) குறை 6) கிழமை 7) வலிவு 8) மெலிவு 9) சமன் 10) வரையறை 11) நீர்மை

இவ்வாறு பதினொரு வகைப்படுத்தி ஆளத்தி பாடும் திட்டத்தை `வக்கிரித்திட்டம்' என இளங்கோ அடிகளார் குறிப்பிடுகிறார்.

"இசையோன் வக்கிரித் திட்டத்தை உணர்ந்தாங்கு
அசையா மரபின் அதுபட வைத்து"

(சிலம்பு அரங். 3 : 41)

இசை ஞாயிறு முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம் தனது தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் தொகுதி I/ பக்.139-143 இல் ஆளத்தி பற்றி மிகவிரிவாகத் தெரிவித்துள்ளார்.

ஒரு குறிப்பிட்ட, ஆளத்திபாட `ம்'வும் `த்'வும் `ந்'வும் பயன் படுத்தப்படுகின்றன.

அம்தனம், அம்தானம், தாநம், தநம், மதாநம், அனந்தம், ஆனந்தம், தா ஆனந்தம், தா ஆ ஆனந்தம் என்று இந்த மூன்று எழுத்துக்களையும் உறழ்ந்து ஆளத்தி செய்வது பழைய மரபு. இன்று இம்முறை

தானம் பாடுதல் என்றே அழைக்கப்படுகிறது.(ம வும், தவும், நவும், ம,த,ந, ⟶ தாநம் — தானம்)

பண் ஆளத்தி பாடும்போது, தாளம் இசைப்பதில்லை. ஆனால் ஆலாபனை, தாளத்திற்குக் கட்டுப்பட்டதல்ல என்ற கூற்று சரியானதல்ல. இசையின் எந்தச் செலவும் தாளத்திற்கு உட்பட்டதே. நாகசுரத்தில் ஆலாபனை பாடுங்கால், தவில் கலைஞர் இடையிடையே தவில்லைக் கொட்டி முழக்கி, ஆலாபனை எந்தத் தாளத்தில் செல்கிறது என்பதைச் சூசகமாகத் தெரிவிப்பார்.

தாளம்

உலகம் தோன்றியதும் ஓர் அசைவு இருந்தது உலகெங்கிலும்; எங்கே அசைவு இருந்ததோ அங்கு தாளம் பிறந்து விடுகின்றது. உலகெங்கும் ஓர் ஒழுங்கும் இருந்தது.

சமமான காலஅளவு கொண்ட ஓர் தட்டலும், அதே கால அளவுடன் இடைவெளியும் இருந்தால் அதுவே தாளம் (Drumming is beating and resting). உலகில் ஓர் ஒருமைத் தாளம் எங்கும் இயற்கையாய் உள்ளது.

இதயத்துடிப்பில், அணுவின் துடிப்பில் (molecular vibration) என உலகெங்கும் ஓர் ஒருமைத்தாளம் நிலவுகிறது. அதை ஏகதாளம் என்கிறோம். ஒன்றன் பகுதி என்று ஆய்ச்சியர் குரவை குறிப்பிடும். ஏகதாளம் என்பது ஒரு தட்டும், மூன்று வீச்சும் கொண்ட, நான்கு எண்ணிக்கை தாளம். இதுவே நாலன் மட்டம் என்பது.

ஆழ்வார் பாசுரங்களுக்குப் பண் அமைத்த மேலை அகத்தாழ்வார், கீழை அகத்தாழ்வார்கள், ஓர் ஒத்துடைத் தடாரத்தில் சில பாசுரங்களை அமைத்துள்ளனர்.

ஓர் ஒத்துடைத் தடாரம் என்பது இன்றைய ஏகதாளம்.

தாளத்திற்கான அடிப்படை இலக்கணத்தை நம் முதல்ஆசான் குறிப்பிடுகிறார்:

"ஓர் அளபு இசைக்கும் குற்றெழுத்து என்ப" - நூற்பா 3

"ஈர் அளபு இசைக்கும் நெட்டெழுத்து என்ப" - நூற்பா 4

இயல் தமிழுக்கான, இலகக்ணம், இசையிலிருந்து பிறந்தது.

தாளத்தில், 'த' என்பது *1* மாத்திரை (கால அளவு, அலகு Unit) பெற்றால், 'தா' என்பது 2 மாத்திரை, அதாவது இருமடங்கு கால அளவு பெறும்.

உலகெங்கும், தாளத்திற்கான அடிப்படை அளவுகள் 2 ம் மற்றும் 3ம் மட்டுமே. அது *2+2 =4; 2+3 = 5; 3+3 = 6; 4 + 4 =8* என்று வகை வகையாக மாறும்.

இந்தத்தாள வகைமைகளை எல்லாம் உள்ளடக்கி நம்முன்னோர் இருபெரும் பிரிவாகத் தாளத்தைப் பிரித்து இருக்கின்றனர்.

1) மட்டதாளம்

2) சாய்ப்புத்தாளம்

தாளத்தின் அறுதி எண்ணிக்கைகளை முன்னர்ப்பாகம், பின்னர்ப் பாகம் (பூர்வாங்கம், உத்தராங்கம்) என இரண்டாகப் பகுக்கும்போது சமமாக, மட்டமாக வந்தால் அது மட்டதாளம்.

மட்டத்தாளம் (சமன்தாளம்)

1) 12 இன் மட்டம் – 12 எண்ணிக்கையைப் பிரிக்கும்போது →
6+6 + 12 இன் மட்டம் - சதுசுர அடம்.

2) 10 இன் மட்டம் – 10 எண்ணிக்கையைப் பிரிக்கும்போது →
5+5 - பத்தன் மட்டம் - சதுசுர மட்டியம்.

3) 8 இன் மட்டம் – 8எண்ணிக்கையைப் பிரிக்கும்போது →
4+4 - எட்டன் மட்டம் - சதுசுர திரிபுடை.

4) 6 இன் மட்டம் – 6எண்ணிக்கையைப் பிரிக்கும்போது →
3+3 - ஆறன் மட்டம் - சதுசுர ரூபகம் – திசுரம்.

5) 4இன் மட்டம் – 4எண்ணிக்கையைப் பிரிக்கும்போது →
2+2 - நான்கன் மட்டம் - சதுசுர ஏகம் = ஒன்றன் பகுதி = ஒற்றைத்தாளம் = ஓர் ஒத்துடைத் தடாரம் = மூன்றளந்து ஒன்று கொட்டி என்றெல்லாம் இந்த ஏகதாளத்தைக் குறிப்பிட்டுள்ளனர்.

சாய்ப்புத்தாளம் (வியன்தாளம்)

தாள எண்ணிக்கைளை, இரண்டாகப் பிரிக்கும்போது சமமாக இல்லாது, ஒரு பக்கம் கூடியும், மறுபக்கம் குறைந்தும் அமைவது – ஒரு பக்கம் சாய்வு கொள்வது, சாய்ப்புத்தாளம்.

(அளவு → அளபு ;சாய்வு → சாய்பு → சாய்ப்பு)

தற்காலம், சாய்ப்புத்தாளம் என்பது திரிந்து, சாப்புத்தாளம் என்று அழைக்கப்படுகிறது. சான்றாக,

மூன்று எண்ணிக்கையைப் பரிக்கும்போது, 1+2 அல்லது 2+1 என்று பிரிக்கலாம். இவ்வாறு சமமற்று, ஒரு பக்கம் கூடியும், மறுபக்கம் குறைந்தும் வருவது, சாய்ப்புத்தாளம்.

1+2 – மூன்றன் சாய்ப்பு → திசுரம் (திரிசுரம்)

2 + 3 – அய்ந்தன் சாய்ப்பு → கண்டம்

3+4 – ஏழன் சாய்ப்பு → மிசுரம்

4+5 – ஒன்பான் சாய்ப்பு → சங்கீரணம்

நீல / விதா / ணத்து / நித்தி / லப்பூப் / பந்தர் / → மும்மை - திசுரம் / திங்களைப் போற்றுதும் → நாலன் நடை - சதுசுர திரிபுடை

போதிலார் / திருவினாள் / புகழுடைவ / டிவென்னும் / →

அய்ந்தன் நடை = கண்டம்

மண்டேய்த்த / புகழினால் / மதிமுகமட / வார் தம் →

ஆறன் நடை = ரூபகம்

முரசியம்பின / முருடதிர்ந்தன / → ஆறன்நடை - மிசுரம்

பெருநில முழுதாளம் / பெருமகன் தலைவைத்த / - 4+5 = →

ஒன்பான் நடை = சங்கீர்ணம்

இவ்வாறு மங்கல வாழ்த்துப் பாடலில், இளங்கோ அடிகள் பலப்பல தாளங்களை அமைத்துக் காட்டுகிறார்.

சிலம்பு, மங்கல வாழ்த்துப்பாடலுக்கு உரைகூறும் அடியார்க்கு நல்லார், நடைமிகுந்தேந்திய குடை நிழன் மரபு – தொல்.புறத்.36 என்று கூறுவதால்,

குடை மங்கலமாக மங்கலவாழ்த்துப் பாடல்களை பல்வேறு தாள நடைகளில் இளங்கோ அடிகள் அமைத்துப் பாடுவதாக முனைவர் வீ.ப.கா.சுந்தரம், கலைக்களஞ்சியத்தில் கூறுகிறார்.(பார்க்க பக்.4/ IV மற்றும் பக்167/ III)

ஏழு தாளம் , அய்ந்து இனம், ஆக முப்பத்தைந்து மற்றும் ஐந்து கதி என்ற நடை பேதத்தால், இந்த முப்பத்தைந்தும், நூற்று எழுபத்தைந்து தாளமாக நம்மிடம் விரிவடைந்துள்ள. (7 x 5 = 35 x 5 = 175)

"பெருநில / முழுதாளம் /" - 4+5 - சங்கீரணம்

"நாகநீ / கைரொடு" - 5+4 - சங்கீரணம்

இங்கு தாளம் 4+5 என்ற நிரலல் மாறி 5+4 என்று வருகிறது.

"பந்தத்தால் / வந்தெப்பால் / பயின்று / நின்ற /

பாலே / சேர்வா -சம்பந்தர். திருத்தாளச் சதி

ஏழன் சாய்ப்பு - மிஸ்ரம் - 3+4 என்ளபதை, 4+3 என்று நிரல் மாற்றி, தாளத்தை அமைக்க, வழி வகுத்துத் தருகிறது சிலப்பதிகாரம்.

ஏழே,ஏழே நாலே, மூன்றே என்று சம்பந்தர் இதைக் காட்டுகிறார்.

பந்தம் மற்றும் கந்தம்

பந்தம், கந்தம் என்ற சொல்லாட்சி சம்பந்தரின் திருத்தாளச் சதியில் வருகிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில்,

'பதினொராடலும், பாட்டும், கொட்டும்'

- அரங். 3 :14

'பாட்டும்' என்பதற்கு, அடியார்க்கு நல்லார், கந்தம் பந்தம் என்பதை விரித்துரைக்கிறார்.

பந்தம் - பலதாளப்புணர்பு – பலதாளத்தில் அமைப்பது (பந்தம் – பிரபந்தம்)

கந்தம் – ஒருதாளப்புணர்வு – ஒருதாளத்தில் அமைவது.

தேவாரம் பாடப்பட்டது மட்டுமல்ல; ஆடப்பட்டது. பாடி ஆடப்பட்டது.

திருத்தாளச்சதி, பலதாளத்தில் அமைக்கப்பட்டு, பாடி, சதி (சதிர்) ஆட சம்பந்தர் பெருமான் அருளியது.

தாளசமுத்திரம் என்ற தாளத்தைப் பற்றி நூல் நம்மிடம் உண்டு. தாளக்கடலில், ஒரு சில துளிகளையே நாம் பார்த்தோம்.

பாடல் வகைகள்

தமிழில் ஆசிரியப்பா, வெண்பா, வஞ்சிப்பா, கலிப்பா என்ற பாவகை உண்டு. தாழிசை, துறை, விருத்தம் என்ற பாவினங்கள் உண்டு.

இரண்டும் உறழ்ந்து, கலிப்பா கலிவிருத்தம் - சந்தக்கலிவிருத்தம் – சந்தக்கலிவெண்பா என்றும்

கலிப்பா கலித்தாழிசை ஒத்தாழிசைக் கலி ஒருபோகு என்றும் இசைப்பாடல்கள் பல்கிப் பெருகியுள்ளன.

தாளத்தால் அமைந்த வண்ணங்களாக தொல்காப்பியம் இருபது வண்ணங்களையும் அதையே விரித்து நூறு வண்ணங்களாக யாப்பருங்கலக்காரிகையும் கூறுகின்றன.

கம்பன் பாடிய வண்ணங்களான, சந்த விருத்தங்கள், அருணகிரியார் பாடிய வண்ணங்களான, சந்தக்கலிவெண்பாவும், சந்தக்கலி விருத்தங்களும், தாளத்தால் அமைந்த பாடல்கள்(Rhythimical modes)

நாட்டார் இசை என்ற, மக்கள் இசை (Popular Music) இலக்கியப் பதிவு பெறவில்லை.

பண்ணத்தி என்ற ஒரே பதிவு தொல்காப்பியத்தில் வருகிறது. அவை மோதிரப்பாட்டு, எழுதாக்கிளவி என்பதாக எழுதிப் பதிவு பெறாத, நாட்டார் பாடல் என்று உரைகாரர்களின் உரைமூலம் அறிகிறோம்.

ஆனால், இளங்கோ அடிகளார், தனது சிலம்பில், நாட்டார் இசை என்ற வைரக்கற்களை அம்மானைவரி, ஊசல்வரி, கந்துகவரி, ஆற்றுவரி, வள்ளைப்பாட்டு, சார்த்து வரி, முகமுடைவரி, முகமில்வரி, முரிவரி என்று முதன்முதலில் பதிவு செய்கிறார்.

'செப்பியசிந்து' என்று பஞ்ச மரபு, நாட்டார் பாடலை, இசைப் பாடல் என்று சரியாக அடையாளங்காட்டுகிறது.

மாணிக்கவாசகர் நாட்டார் பாடலை, திருவம்மானை, திருப் பொற்சுண்ணம், திருத்தெள்ளேணம், திருக்கோத்தும்பி, திருச்சாழல், திருப்பொன்னூசல் என்று பதிவு செய்கிறார். (குடக்கூத்து) கரகச் சிந்து, காவடிச் சிந்து நொண்டிச் சிந்து, ஏற்றப்பாட்டு, ஓடப்பாட்டு தென் பாங்கு என அய்ம்பதிற்கும் மேற்பட்ட சிந்து வகைகள் தமிழிசைச் சோலையில் பூத்து மணம் பரப்புகின்றன.

கீதம், கவுத்துவம், வர்ணம், கீர்த்தனை, கிருதி, பதம், தரு என்று மற்றோர் பிரிவாகப் பாடல்கள் தமிழிசையில் வளர்ந்துள்ளன.

இன்னும் பத்திமை இசை, நாடக இசை, மெல்லிசை, திரையிசை என, என்றுமுள தென்தமிழ்போல், தமிழ்இசையும், அதன் இலக் கணமும் கார் உள்ள அளவும், கடல் உள்ள அளவும் வாழ்ந்து வரும்.

இசையில் நெய்தல்

மானிடம் இயற்கையின் ஓர் அங்கம். இயற்கையில் இருந்து உருவானது இசை. மனிதன் முதலில் வணங்கத் தொடங்கிய இயற்கையிலிருந்து இசையைக் கற்றான். தனது இன்ப துன்பங்களை வெளிப்படுத்தவும் இசையைப் பயன்படுத்துகிறான். இசை ஒரு கலையாக மானிடனிடம் வளர்ச்சி பெறுகிறது. அவன் நிலம் சார்ந்து வாழ்ந்ததால் நிலத்திற்கு என பண்களையும், இசைக்கருவிகளையும், தாளக் கருவிகளையும் உருவாக்கிக் கொள்கிறான்.

நமது முதல் ஆசான் தொல்காப்பியர் பொருளதிகார, அகத்திணை இயலில், அகப்பொருட் திணைகளைப் பற்றி விரிவாகக் கூறுகிறார்.

முதற்பொருளான நால்வகை நிலம், அவற்றிற்கான பெரும் பொழுது, சிறுபொழுது, உரிப்பொருள், கருப்பொருள் என திணைகளை விவரிக்கிறார்.

மலை, காடு, வயல், கடல் என நில அமைப்பு உலகில் எங்கும் இந்த முறையிலேயே பெரும்பாலும் அமைந்துள்ளது. தமிழக நில அமைப்பும் இவ்வாறே உள்ளது. நால்வகை நிலங்களில் இறுதியாக வருவது கடலும், கடல் சார்ந்த இடமான நெய்தல் நிலமும்.

நெய் எனில் கொழுப்பு – எண்ணெய் என்று பொருள்படும். கடலின் உயிரினம் மீன்; நெய் என்ற அடியொட்டியே மீன்களுக்குப் பெயர்கள் அமைகின்றன. நெய் மீன், நெய் வெட்டி, நெய்த்திருக்கை முதலிய பெயர்களை மீன்களுக்கு வழங்கி வருவது இவ்வுண்மையைத் தெரிவிக்கின்றது. நெய்த்தோலி என்ற மீன் தற்காலம் நெத்திலி என்று வழங்கி வருகிறது.

நெய் மீன், நெய் நெட்டி (சம்பங்கோரை) என்ற பெயர்களும் நெய்தல் மலர், நெய்தல் கொடி என்று நெய் என்ற அடியொட்டியே நெய்தல் கருப்பொருள் பெயர்கள் அமைந்துள்ளன.

நெய்தல் என்பதற்கு நட்பு, காதல், அன்பு என்ற பொருளும் உண்டு.

"நெய்பொறி நெஞ்சின் மன்னர்"

இவ்வாறு நெய்தல் நிலத்தின் கருப்பொருட்கள் பலவும் நெய்தல் என்ற பெயரைத் தாங்குகின்றன.

நெய்தல் நிலத்தின் உரிப்பொருள், இரங்கலும் இரங்கல் நிமித்தமும்; இரங்கல் என்பது கருணை, கேடு, வருந்துதல், நலித்தல்,

புலம்பல் என்று பலபொருள் கொண்டது. புலம்பு என்ற சொல் நெய்தல் நிலத்தையே குறிக்கிறது. கடல்மேல் செல்லும் நெய்தல் நில மக்களின் அகத்திணை இரங்கல் என்று அமைவதால் அவர் தம் இசையும் அகத்திணையாகிய வாழ்நிலை சார்ந்து இரங்கல் சுவையே பெறுகிறது.

ஒவ்வொரு நிலத்திற்கும் கருப்பொருள், தனித்தனியானது. எனவே யாழ் என்ற பண்ணும், பறையும் நெய்தலுக்குத் தனியாக அமை கின்றன.

இசையில் இணை தொடுத்தல்

நமது இசை முறை இணைமுறையில் அமைந்தது. கிளை முறையும் நமக்கு உண்டு. (பார்க்க இணைப்பு வரிசை எண் 1) தற்காலம் சட்ச பாவம், மத்திம பாவம் என்கிறோம்.

அடிப்படைக்குரல் என்ற ஆதாரசட்சத்துடன் முழுமையாக இணைவது இளி என்னும் பஞ்சமசுரம். இவ்வாறு ஏழாவது ஏழாவதாக வரும் சுரங்கள் ஒன்றித்து ஒலிப்பதை (consonant sound)இசையில் கண்டுள்ளனர். அச்சுரங்களே பொருந்து சுரங்களில் முதன்மை பெறுகின்றன. இவ்வாறு இணை தொடுத்தால் சப, பரி^{2}, ரித^{2} என்று இசையின் பன்னிரு சுரங்களும் கிடைக்கின்றன. இதையே பன்னிரு கால் திரிக்கப் பன்னிரு பாலையும் பிறக்கும் என்பார் அரும்பத உரைகாரர் (அரங். காதை 3: 72-78). பண்டைத் தமிழர், இப் பன்னிரு சுரங்களை இணைச்சுரம், கிளைச்சுரம், நட்புச்சுரம், பகைச்சுரம் என்று பாகுபாடு செய்துள்ளனர். (பார்க்க இணைப்பு வரிசை எண் 1)

"இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்றின் நான்கின்"

(சிலம்பு . வேனில் : 8:33)

என்று இளங்கோ அடிகளார் இப்பாகுபாட்டைக் கூறுகிறார். 'ச' சுரத்திற்கு 'ம^{2}' என்ற வல்உழை (பிரதி மத்திமம்)யும், 'க^{1}' என்ற மென்கைக் கிளை (சாதாரண காந்தாரம்) யும் பகைச்சுரங்களாகும்.

"நின்ற நரம்பிற்கு ஆறும் மூன்றும் சென்று பெற நிற்பது கூட மாகும்" என்பார் அடியார்க்கு நல்லார் (வேனில்காதை 8 ,33-34ற்கான உரை).

அதாவது எடுத்துக் கொண்ட சுரத்திற்கு (Reference Note)ஆறாவது சுரமும், மூன்றாவது சுரமும் பகைச் சுரங்களாகும். இசையில் இவை பொருந்தாத சுரங்கள் (Discordant Notes/ Dirsonant Notes). 'க^{1}' என்ற சுரத்தைவிட 'ம^{2}' என்ற சுரம் 'ச' வுடன் சுத்தமாகவே பொருந்துவ தில்லை.

எனவே இச்சுரங்கள் வரும் பண்கள் துன்பச்சுவை, அவலச்சுவை, இரங்கல் ஆகிய சுவையைத் தருகின்றன.

துன்பம் நீங்க, துன்பச் சுரங்களான `க$^1$` மற்றும் `ம$^2$` வராத முல்லைப்பாணி (மோகனம்) நம் இசை முறையில் பாடப் படுகின்றது. தீய நிமித்தம் கண்ட ஆயர்பாடியில் வரும் துன்பம் நீங்க, பகைச் சுரம் (துன்பச் சுரங்கள்) வராத முல்லைத் தீம்பாணியையே பாடுவதாக இளங்கோ அடிகள்,

"*குரல் மந்தமாக இளிசமனாக........*" என்ற வெண்பாவில்

(ஆய்ச்சியர் குரவை)

கூறுகிறார்.

முல்லைத் தீம்பாணி (மோகனம்)யின் சுரங்களையும் மேற்கண்ட வெண்பாவில் குறிப்பிடுகிறார்.

'ச ரி^{2} க^2 ப த^2' என்ற இப்பண்ணின் சுர வரிசையில் பகைச் சுரங்களான 'க^1' மற்றும் 'ம^2' வராது. எனவே இவை பொருந்து சுரங்களாக அமைந்து இன்பச்சுவை தருகின்றன.

ஆனால் இப்பண்ணில் வன்கைக்கிளைக்குப் பதில் பகைச்சுரமான 'மென்கைக்கிளை' (க^1) வந்து அமைந்தால் சரி^{2} க^1 பத^2 என்ற வரிசையாகி துன்பச்சுவை தரும் பண் ஆகிறது. அன்று வைகறைப் பாணி என்று பெயர் பெற்றுள்ள இப்பண் இன்று சிவரஞ்சினி, சிவப்பிரியா என்றெல்லாம் பெயர் பெறுகிறது.

மருதப்பண் (கரகரப்பிரியா)ணில் 'க^1' என்ற சாதாரண காந்தாரச் சுரம், அசைவுச் சுரம். இப்பண்ணின் சேய்ப்பண்கள் (Derivative Scales) ஸ்ரீராகம், முகாரி, உசேனி, சாளக பைரவி, கனடா யாவும் இதன் காரணமாக இரங்கல் பண்களாகவே அமைகின்றன.

'ம்' என்ற வல் உழை (பிரதிமத்திமம்) 'ச' வுடன் சேர்ந்தால் பொருந்தாத சுரமாகி இசையைக் கெடச் செய்து விடுகிறது.

வறுமையில் வாடும் பிச்சைக்காரர்கள், பட்டினியால் கதறும் போதும், விலங்குகளைக் குரூரமாகக் கொல்லும்போது, சாவின் தீனக்குரலில் கத்தும்போதும், இந்த `ம$^2$` என்ற சுரம் ஒலிக்கிறது. அதாவது மிகுந்த துன்பத்தில் இருக்கும்போது இந்த சுரம் வெளிப் படுகிறது. அல்லது இந்தச் சுரம் வெளிப்படும்போது இரங்கல் – அவலம் – துன்பம் என்ற சுவைகள் வெளிப்படுகின்றன. செவ்வழிப் பண்ணில் மிகுந்த அவலச்சுவை தென்பட இதுவே காரணமாகிறது.

செவ்வழிப்பாலை

நமது முதன்மைப் பாலை (மேளகர்த்தா) பாலை யாழ் ஆகும். அது செம்பாலை என்றும் முல்லையாழ் என்றும் பண்டைய இலக்கியங் களிலும் குறிப்பிடப்படுகின்றது. தற்காலம் அது அரிகாம்போதி என்று அழைக்கப்படுகிறது.

இப்பண் உருவான முறையைச் சிலம்பு ஆய்ச்சியர் குரவையில் உரையாசிரியர் விளக்கமாகவே கூறியுள்ளார். (பார்க்க இணைப்பு வரிசை எண் - 2).

அரிகாம்போதியின் வன்கைக்கிளை (அந்தர காந்தாரம்) என்ற சுரத்தை சட்சமாகக் கொண்டு பண் பெயர்க்க செவ்வழிப்பாலை கிடைக்கிறது. சிலம்பின் கானல்வரி 47 ஆம் பாடல் இச்செய்தியைத் தெரிவிக்கிறது. (பார்க்க இணைப்பு வரிசை எண் - 4)

இப்பண்ணில் 'ச' வுடன் பொருந்தும் 'ப' கரம் இல்லை; 'ம^2' பிரதி மத்திம சுரமும் வருகிறது. மென்கைக்கிளை (சாதாரண காந்தாரம்) வருகிறது. எனவே இப்பண் மிகுந்த இரங்கல் சுவை தருகின்றது. ஏழ் பெரும்பாலைகளிலும், ஏனைய அனைத்துப் பண்களிலும் மிகுந்த 'இரங்கல் சுவை தரும் பண்' இதுவே ஆகும். எனவே 'இரங்கல்' என்ற உரிப்பொருளைக் கொண்ட நெய்தல் நிலத்தின் பண்ணாக 'செவ்வழி' விளங்குகிறது.

நானிலத்திற்கான நாற்பெரும் பண்களில் நெய்தல் நிலப்பண்ணாக செவ்வழியே குறிப்பிடப்படுகிறது.

ஈரிரு பண்ணும் ஏழுமூன்று திறனும்

பிங்கலந்தை நிகண்டு 1380

நாற்பெரும் பண்ணும் ஏழு வகைப் பாலையும்

பெருங்கதை 1 :37 114

என்றெல்லாம் நம் இலக்கியங்கள் செவ்வழிப்பண்ணை நெய்தல் நிலப்பண்ணாகக் குறிப்பிடுகின்றன.

"*சீறியாழ் செவ்வழி பண்ணி*" .... புறநானூறு 144

"*செவ்வழி யாழ் இசை நிற்ப*" .... கலித்தொகை 143 - 38

"*செவ்வழி யாழ் நரம்பு அன்ன*" .... மேலது 118 - 15

"*செவ்வழிப் பண்ணில் சிறைவண்டு அரற்றும்*"

– சிலப்பதிகாரம் காடுகாண் 11 : 38

என்றெல்லாம் நம் இலக்கியங்கள் பரவலாகப் பேசும் செவ்வழி என்ற இப்பண் மிகுதியாக நம்மிடம் வழங்கவில்லை. இதற்கான காரணங்களை இவ்வாறு கூறலாம்:

1. செவ்வழிப்பண் 'பாலை' என்று (மேளகர்த்தா) அலகு படுத்தப்பட 'ப' சுரம் இல்லை.

2. தாய்ப்பண்கள் (மேளகர்த்தா திட்டம்) என்ற திட்டம் ஏற்பட்ட போது ஒரு சுரத்தின் இரண்டு வகைகளும் (கோமளம், தீவிரம்) அதாவது 'ம^1' மற்றும் 'ம^2' வருவதால் இப்பெரும் பண் புறந்தள்ளப்

பட்டுவிட்டது என்று கொள்ளலாம்.

3. இந்தப் பண் விளைவிக்கும் அளவு கடந்த இரங்கல் சுவை.

மேற்கண்ட காரணங்களால் இலக்கியங்கள் போற்றிய இந்த நெய்தல் நிலத் தலையாய பண், பயன்பாட்டிலிருந்து விலக்கப்பட்ட தாகக் கருதலாம்.

விளரிப்பாலை

மருதநிலத்தை அடுத்து ஏழ்பெரும் பாலைகளில் இரண்டு பாலைகளைப் பெறும் சிறப்பை நெய்தல் நிலம் பெறுகிறது. சிலம்பின் கானல் வரி, 48-ம் பாடல் இப்பண் உருவாகும் முறையைச் சிறப்பாகத் தெரிவிக்கிறது. (பார்க்க இணைப்பு வரிசை எண் - 5)

'ச ம[1] ', என்ற கிளை முறையில் (மத்திமக்கிரமம்) இப்பண் உருவாகும் முறை பற்றி இளங்கோ அடிகள், மேற்கண்ட கானல் வரிப் பாடலில் தெரிவிக்கிறார்.

"துவைத்து எழுதும்பி தவிர் இசை விளரி" அகநானூறு 317 - 12

"தீம்தொடை விளரி நரம்பின் நய வரு சீறியாழ்" – மேலது 279 -1

இவ்வாறு விளரிப்பாலையின் சிறப்பு குறித்து நம் பண்டை இலக்கியங்கள் நெடுகவே பேசுகின்றன.

விளரிப்பாலை தற்காலத்தில் 'தோடி' என்று புதிய பெயர் பெற்றுள்ளது. இதன் சுரங்கள் மென்மையான சுரங்களாக இருப்பதால் தோடிப்பண், இரங்கல் சுவை பெறுகின்றது. இப்பண்ணின் சுரங்களுக்கு இடையில், இடைவெளி அமைந்துள்ளதால், சுரங்களை அசைத்து (கமகம்) நெடுநேரம் தோடிப்பண்ணை ஆளத்தி (ஆலாபனை) செய்ய முடிகிறது. அவ்வாறு பாடும்போது இரங்கல் சுவை நீண்டு செல்கிறது. எனவே இப்பண், நெய்தல் நிலப் பண்ணாக அமைந்து விடுகிறது.

நெய்தல் பாணிகள்

தாய்ப்பண் என்ற ஒருபெரும் பண்ணிலிருந்து (Generative Scale) பிறக்கும் சேய்ப் பண்கள் (Derivatives), தன் தாய்ப்பண்ணின் சுவையையே பெரும்பாலும் கொண்டிருக்கும்.

நெய்தல் பாணியான இந்தளம் (இந்தோளம்) என்ற அய்ந்து சுரத்திறமும் (ஔடவ இராகம்) இரங்கல் சுவை உடையதே. இந்தளப் பண், செவ்வழி, தோடி இரண்டிலும் பிறக்க சாத்தியம் உள்ளதே. ஆயினும் நெய்தலின் தலையாய பண்ணான 'செவ்வழி' யின் சேய்ப்பண் ('ஜன்யராகம்') என்றே இந்தளத்தைக் கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

பார்க்க இணைப்பு வரிசை எண் 6, 7.

தோடியிலிருந்து பிறந்த பூபாளம், அசாவேரி, சுத்தசீமந்தினி, புன்னாக வராளி, ஆகிரி, தன்யாசி, நாகவராளி, சாயாபௌளி, ரேகுப்தி ஆகிய திறப்பண்கள் நெய்தல் நிலப்பாணிகள் என்ற சிறுபண்கள்.

துன்பம் நீங்க, இன்பச்சுவை தரும் பண்களைப் பாடலாம். துன்பச் சுவை தரும் பண்களையும் பாடலாம். ஒப்பாரியில் முகாரிப்பண் பாடுவது இந்த இரண்டாம் வகையைச் சேர்ந்தது.

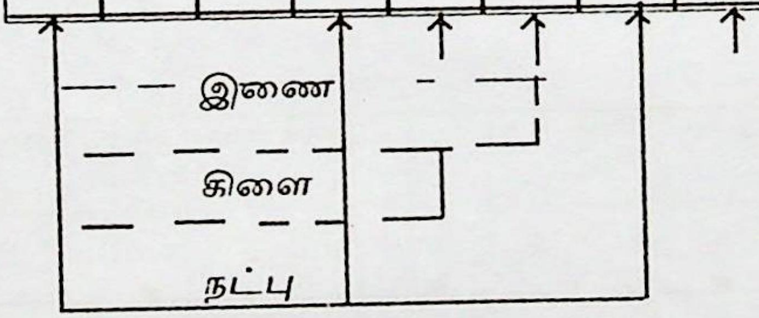
நெய்தல் நில உரிப்பொருளான 'இரங்கல்' நீங்க இரங்கல் சுவைப் பண்களே அந்நிலத்தில் பாடப்பெறுகின்றன.

இணைப்புகள்

வரிசை எண் 1 – சுரங்களின் பகை

"இணை, கிளை, பகை, நட்பு என்றிந்நான்கின் இசைபுணர் குறிநிலை..." சிலம்பு 8:33–34

0	1	2	3	4	5	6	7				
ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^1	க^2	ம^1	ம^2	ப	த^1	த^2	நி^{1}	நி^{2}



1)	ச	ப	– இணைச்சுரங்கள்
	0	7	
2)	ச	ம^1	– கிளைச்சுரங்கள்
	0	5	
3)	ச	க^2	– நட்புச்சுரங்கள்
	0	4	
4)	ச	ம^2	– பகைச்சுரங்கள்
	0	6	
	ச	க^1	
	0	3	

வரிசை எண் – 2

இணைமுறை – சட்சம பஞ்சம பாவம் – சட்சக்கிரமம்)

முல்லையாழ் – பாலை யாழ் – செம்பாலை அரிகாம்போதி

●		●		●	●		●		●	●	
ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
2	3	4	5	6	7					0	1
7					0	1	2	3	4	5	6

தாரத்தில் (நி^{1}), உழை (ம^{1}) தோன்றுதல்:

நி^{1}	ம^{1}	
ம^{1}	ச	
ச	ப	
ப	ரி^{2}	ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1}
ரி^{2}	த^{2}	
த^{2}	க^{2}	

துலை	விருச்சிகம்	வில்	மகரம்	கும்பம்	மீனம்	மேசம்	ஏறு	மிதுனம்	கற்கடகம்	அரி	கன்னி
ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
●		●		●	●		●		●	●	
குரல்		துத்தம்		கைக்கிளை	உழை		இளி		விளரி	தாரம்	

குரல் துலை, வில்துத்தம், கைக்கிளையே கும்பம்

பரிய உழை மீனம், பாவாய் – அரிதாரம்

கொல்லேறு இளி, விளரி கற்கடகம், கோப்பமைந்த

தொல்லேழ் இசை நரம்பிற்கு ஆம்

சிலப்பதிகாரம் : ஆய்ச்சியர் குரவை உரை மேற்கோள்

தாரத்துள்தோன்றும் உழை – கல்லாட உரை மேற்கோள்

தாரத்து உழை தோன்றப் பாலையாழ் – பஞ்ச மரபு

JAMAL MOHAMED COLLEGE
GENERAL LIBRARY

வரிசை எண் – 3

பண் பெயர்ப்பு – குறிஞ்சி யாழ் – படுமலைப் பாலை

முல்லை யாழ் (அரிகாம்போதி)	● ச	ரி^{1}	● ரி^{2}	க^1	● க^2	● ம^1	ம^2	● ப	த^1	● த^2	● நி^{1}	நி^{2}
குறிஞ்சி யாழ் (நடபைரவி)	நி^{1}	நி^{2}	ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^1	க^2	ம^1	ம^2	ப	த^1	த^2

குரல் குரலாக வருமுறைப் பாலையில்
துத்தம் குரலாத் தொன்முறை இயற்கையின்
அம் தீம் குறிஞ்சி............

சிலப்பதிகாரம் : வேனில் காதை 28: 33 -35

வரிசை எண் – 4

பண் பெயர்ப்பு – செவ்வழிப் பாலை (இருமத்திமைத் தோடி)

↓

செம்பாலை (அரிகாம்போதி)	● ச	ரி^{1}	● ரி^{2}	க^1	● க^2	● ம	ம^2	● ப	த^1	● த^2	● நி^{1}	நி^{2}
செவ்வழிப் பாலை (இருமத்திமைத் தோடி)	● த^1	த^2	● நி^{1}	நி^{2}	● ச	● ரி^{1}	ரி^{2}	● க^1	க^2	● ம^1	● ம^2	ப

↑

ச ரி^{1} க^1 ம^1 ம^2 த^1 நி^{1} செவ்வழிப்பாலை

காந்தள் மெல்விரல் கைக்கிளை சேர்குரல்
தீந்தொடைச் செவ்வழிப் பாலை

சிலப்பதிகாரம், கானல் வரி : பாடல் - 47

கைக்கிளை (க^2), குரலாக (ச) ⟶ செவ்வழிப்பாலை

வரிசை எண் – 5

விளரிப் பாலை - தோடி - கிளை முறை (மத்திம பாவம்)

ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
5							0	1	2	3	4
0	1	2	3	4	5						

"இளி, கிளையிற்கொள்ள – இளியிலிருந்து குரல் – ஐந்தாம் (கிளை) சுரம்"

இளி = ப; குரல் = ச

0	5
ப	ச
ச	ம^{1}
ம^{1}	நி^{1}
நி^{1}	க^{1}
க^{1}	த^{1}
த^{1}	ரி^{1}

ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1} தோடி

"நுளையர் விளரி நொடி தரும் தீம்பாலை
இளி கிளையிற் கொள்ள"

சிலப்பதிகாரம், கானல் வரி - பாடல் 48

வரிசை எண் - 6

கிளை – நெய்தல் பாணி – இந்தோளம்

					0	1	2	3	4	5	
ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^{1}	க^{2}	ம^{1}	ம^{2}	ப	த^{1}	த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
0	1	2	3	4	5						

கிளை முறையாக, அதாவது ஐந்தாவது சுரமாகத் தொடுத்தல்.

ச ம^{1}

ம^{1} நி^{1}

நி^{1} க^{1} ச க^{1} ம^{1} த^{1} நி^{1} –இந்தோளம்

க^{1} த^{1}

த^{1} ரி^{1}

ரி^{1} ம^{2} ச ரி^{1} க^{1} ம^{1} ம^{2} த^{1} நி^{1} – செவ்வழி

எனவே இந்தோளம், செவ்வழிப் பண்ணில் பிறந்ததாகக் கொள்வதே சரியானது.

வரிசை எண் – 7

பண் பெயர்ப்பு – முல்லைப் பாணியிலிருந்து (மோகனம்) நெய்தல் பாணி (இந்தோளம்)

					↓							
முல்லைப்பாணி (மோகனம்)	• ச	ரி^{1}	• ரி^{2}	க^{1}	• க^{2}	ம	ம^{2}	• ப	த^{1}	• த^{2}	நி^{1}	நி^{2}
நெய்தல்பாணி (இந்தோளம்)	• த^{1}	த^{2}	• நி^{1}	நி^{2}	• ச	ரி^{1}	ரி^{2}	• க^{1}	க^{2}	• ம^{1}	ம^{2}	ப

மோகனம் – ச ரி^{2} க^{2} ப த^{2}

இந்தோளம் – ச க^{1} ம^{1} த^{1} நி^{1}

கைக்கிளை (க^{2}), குரலாக (ச)

வருவது 'இந்தளம்'.

நம்இசை முறையாக வரும் 'முறை'

சமூக வரலாறு, பண்பாட்டு வரலாறு, கலை வரலாறு, மரபு வரலாறு என்று வரலாறுகளைச் சில சொற்கள் தாங்கிநின்று தொடர்ந்து வருகின்றன. நீக்ரோ என்பதில்தான், எத்துணை வரலாறு தேங்கி நிற்கிறது.

தமிழில் அவ்வாறான சொற்களில் ஒன்று 'முறை' என்பது.

"முந்துநூல்கண்டு *முறைப்பட* எண்ணி" – தொல்காப்பியம்.

"முல்லை குறிஞ்சி மருதம் நெய்தல் எனச்
சொல்லிய *முறையால்* சொல்லவும்படுமே" – தொல்காப்பிய நூற்பா (951)

"முல்லைமுதலாச்சொல்லிய *முறையால்* சொல்லவும்படுமே" – மேலது (974)

"முல்லையும் குறிஞ்சியும் *முறைமையில்* திரிந்து
பாலை என்ப தோர் படிவம் கொள்ளும்" -
சிலம்பு காடுகாண்காதை 11: 64-65.

"தொன்றுபடு *முறையால்* நிறுத்தி" - ஆய்ச்சியர் குரவை

"குரல் குரலாத் தொன்*முறை* இயற்கை" - நடுகல்காதை 28 :33-35.

"ஆறும் நாலும் அம்*முறை* போக்கி" - அரங். காதை 3: 154 - 155

"பெறு*முறை* வந்த பெற்றியின் நீங்காது" - மேலது 3 : 83

"*முறையால்* வரும் மதுரத்துடன் மொழி இந்தளமுதலில்
குறையா நிலைமும்மைப்படி கூடும்கிழமையினால்" -
பெரியபுரா. தடுத்தாட். 75.

"ஏரேழ் தொடுத்த செம்*முறைக்* கேள்வி" - அரங். காதை 3:70

"விதி*முறைக்* கொள்கையின் ஆயிரத்து எண்களஞ்சு
ஒரு*முறையாகப்* பெற்றனள்" – சிலம்பு . அரங்.காதை 3 : 162- 163.

"மூவகை இயக்கமும் *முறையுளிக்* கழிப்பி - வேனில் காதை 8:42

"வரன்*முறை* வந்த மூவகைத் தானத்து - புறஞ்சேரி . காதை 13 :110

இவ்வாறெல்லாம் பனம்பாரனாரும், தொல்காப்பியரும், இளங் கோவும், சேக்கிழாரும் இன்னும் பற்பல சான்றோர்களும் முறையுடன் முறையாக உறவாடி இருக்கின்றார்கள்.

மரபு, வழக்கு, ஒழுங்கு, வரிசை, தடவை, வழி, உறவு, நீதி, அடைவு, பிறப்பு, ஒழுக்கம், கற்பு, பழமை, ஊழ், கூட்டு, நூல், தன்மை, திருமணம், பருவம், உரிமை, கட்டளை, வைப்பு என்றெல்லாம் முறை என்ற சொல் சான்றோர் இலக்கியங்களிலும் மக்கள் வழக்கிலும் பொருள்படுகின்றது.

தமிழ் இசையை இச்சொல் எவ்வாறெல்லாம் விளக்குகிறது என்பதை நாம் பார்க்கலாம்.

நம் இசைமுறைக்கு "இணைமுறை" என்று பெயர்.

இதை இக்காலம் சட்சக்கிரமம், பஞ்சமபாவம், சட்சமபஞ்சம பாவம் என்றெல்லாம் கூறிவருகின்றார்கள். இசையில் ஏழுசுரங்கள், பன்னிரண்டு சுரத்தானங்களாக வரும். (ரி,க,ம,த, நி,மென்மை, வன்மை பெற்றுவரும்) ஏழு சுரங்கள் = ச ரி க ம ப த நி.

பன்னிரண்டு சுரத்தானங்கள் = ச ரி^{1} ரி^{2} க^1 க^2 ம^1 ம^2 ப த^1 த^2 நி^{1} நி^{2}.

பன்னிரு சுரத்தானங்களில் 'ச' என்ற சுரத்தை அடுத்து ஏழாவதாக வரும் சுரம் 'ப'. இவ்வாறு ஏழாவது ஏழாவதாக (ரி^{1} த^1 ரி^{2} த^2 போன்று) வரும் சுரங்கள், இரண்டு சுரங்கள் போல் ஒலிக்காது (ச,ப,ரி^{1} த^1, ரி^{2}த^2 என்பது). ஒரே சுரம் போல் ஒலித்து ஓர் இனிமை பெறும். அதுவே இசைக்கு அடிப்படை. எனவேதான் நம் முன்னோர் நம் இசைக்கு இன்னிசை (Melodic Music)என்றே பெயர் தந்திருக்கின்றனர்.

இந்தப் பன்னிரு தான சுரங்களில் ஏழு சுரங்களைத் தேர்வு செய்தால் ஒரு பெரும்பண் (பாலை - மேளகர்த்தா) உருவாகிறது. இதை இளங்கோ அடிகளார், தமக்கே உரிய இலக்கிய நயத்துடன்,

> *"எழுவர் இளங்கோதையார்*
> *என்று தன் மகளை நோக்கித்*
> *தொன்று படுமுறையால் நிறுத்தி"*

என்பார் ஆய்ச்சியர் குரவையில்.

பன்னிருதான சுரங்களை, பன்னிரு ஓரைகளில் (இராசி) நிறுத்தி, குறிப்பிட்ட சுரங்களைத் தேர்வு செய்து பண் (இராகம்) காணும் முறையை இங்கு 'தொன்று படுமுறை' (தொன்மைக்காலம் முதல் வழங்கிவரும் மரபு) என்று இளங்கோ அடிகளார் கூறுகிறார். உரையாசிரியர்கள் மேற்கோள் சூத்திரங்கள் காட்டி அடிகளார் இங்கு அமைத்துக்காட்டியது, தமிழிசையின் அடிப்படைப் பாலையான செம்பாலை (அரிகாம்போதி) என்பதை விளக்கியுள்ளனர்.

தானசுரங்களைப் பதினாறு என்று வேங்கிட மகியும், கோவிந்தாச் சாரியும் குழப்பியது தமிழர் இசைமுறைக்குப் புறம்பானது. அது இயற்கையான நெறிமுறை அன்று. இசையில், உலகெங்கும்

பன்னிருதானசுரமுறையே உள்ளது. பன்னிருதானசுரத் தமிழ் இசைநெறிக்கு இன்னுமோர் சான்று பார்க்கலாம்.

ஒரு பண்ணின் ஏழை சுரங்களை அடிப்படைச் சுரமாக மாற்றி (Shift of Tonic) புதிய பண்களைத் தோற்றுவிக்கும் இசைமுறை நம்மிடம் உண்டு. இதற்குப் பண்பெயர்ப்பு, குரல் திரிபு, மாறுமுதல் பண்ணல் என்று பெயர்.

பண் பெயர்ப்பு முறையில், செம்பாலை (அரிகாம்போதி) யி லிருந்து படுமலைப்பாலை (நடபைரவி) உருவாகும் முறையை அடிகளார் நடுகல் காதையில் காட்டுகிறார்.

குரல் குரலாக வருமுறைப் பாலையில்
துத்தம் குரலாத் தொன்முறை இயற்கையில்
அம்தீம் குறிஞ்சி...

- சிலம்பு நல்காதை.

(குரல் குரலாக வரும் பாலை – அரிகாம்போதி)

துத்தம் குரலாக – அரிகாம்போதியின் ரி ^{2} என்ற சுரம் அடிப்படை சுரமாக அதாவது சட்சமமாக வருதலால் பண்பெயர்ப்பில் புதிதாகக் கிடைத்த பண் குறிஞ்சி - படுமலைப்பாலை - நடபைரவி)

அரிகாம்போதி

ச ரி^{1} ரி^{2} க^{1} க^{2} ம^{1} ம^{2} ப த^{1} த^{2} நி^{1} நி^{2}

நடபைரவி
நி^{1} நி^{2} ச ரி^{1} ரி^{2} க^{1} க^{2} ம^{1} ம^{2} ப த^{1} த^{2}
↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑ ↑
முல்லை – செம்பாலை – அரிகாம்போதி
ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1}

குறிஞ்சி – படுமலைப்பாலை – நடபைரவி
ச ரி^{2} க^{1} ம^{1} ப த^{1} நி^{1}

இவ்வாறு இசையில் இயற்கையாக வரும், பன்னிரு தான சுர முறையில் நம் இசைமுறை அமைந்து வருவதை 'தொன்முறை இயற்கை' என்று மேலும் விளக்கமாக அடிகளார் கூறுகின்றார்.

★★★

நம் முன்னோர் கிளைமுறை (மத்திம பாவம்) என்ற ஒரு பழமையான முறையிலும் பண்களை உருவாக்கி வந்திருக்கின்றனர்

ச	ரி^{1}	ரி^{2}	க^1	க^2	ம^1	ம^2	ப	த^1	த^2	நி^{1}	நி^{2}
1	2	3	4	5	6						
					1	2	3	4	5	6	

இசையின் பன்னிரு தான சுரங்களில் எடுத்துக்கொண்ட சுரமும் அடுத்துவரும் சுரமும் சேர்ந்து ஒலிக்கும்; இவ்வாறு ஆறாவது ஆறாவதாக வந்து சேர்ந்து பண் உருவாகும் முறையை கிளைமுறை என்று அழைத்தனர் நம் முன்னோர். அந்த முறையில் சம^1, ம^1 நி^{1} , நி^{1} க^1 , க^1 த^1 - சக^1 ம^1 த^1 நி^{1} என்று இந்ததளம் (இந்தோளம்) என்ற பண் உருவாகிறது. (ச க^1 ம^1 த^1 நி^{1})

முறையால் வரும் மதுரத்துடன் மொழி இந்தள முதலில்
குறையாநிலை மும்மைப்படி கூடும் கிழமையினால்

– பெரிய புராணம் - தடுத். ஆட்.பாடல் 75

(மும்மைப்படி - 3 x 2 = 6)

இவ்வாறு சேக்கிழார் ஒருபெரும் இசைமரபை விளக்குகிறார்.

★★★

இப்பொழுது பாடல்பாடும் காலவேகம், தாளநடைவேகம் குறித்து இளங்கோ அடிகள் கூறுகின்ற செய்திகளைப் பார்க்கலாம்.

	கீழ்த்தானம்	நடுத்தானம்	மேல்தானம்	
ச	ச ரி..நி ● ● ● Low Pitch	ச ரி .....நி Middle Pitch	● ● ● ச ரி...நி High Pitch	ச
¼	½	1	2	4

வெப்பம், ஒளி போன்று இயற்கை ஆற்றல்களில் `ஒலி`யும் ஒன்று. ஆற்றல்கள் கணிதத்திற்கும், இயற்பியல் விதிகளுக்கும் உட்பட்டவை. இனிய ஒலியே இசை. எனவே இசையும் கணித, இயற்பியல் விதிகளுக்கு உட்பட்டது. அதாவது பாடல் பாடும் வேகம்,

தாளம் செல்லும் வேகம் இவைகளை கணிதமும், இயற்பியலும் ஆட்சி செய்கின்றன.

சான்றாக, நடுத்தானத்து `ச' (மத்திமஸ்தாயி சட்சமம்) ஒரு மடங்கு ஒலித்தால், கீழ்த்தானத்து `ச' அரை மடங்கு ஒலிக்கும்; மேல் தானத்து `ச' இரண்டு மடங்கு ஒலிக்கும். இது `ஒலி' யின் இயற்பியல் (இயற்கை) கோட்பாடு.

அதாவது ஒலி அளவு குறைந்து வரும்பொழுது பாதிபாதியாக (அரைமடங்கு) குறையும்; கூடும்பொழுது இரண்டு இரண்டு மடங்காகக் கூடும்.

$(\frac{1}{2} \times 2 = 1; 1 \times 2 = 2; 2 \times 2 = 4)$

அதாவது பெருக்குத் தொடர்முறை (Geometrical Progression) (Geometrical Mean – 2)

இசையின் ஒரு கூறு தாளம்; மறு கூறு பண் (இராகம்). தாளமும் இவ்வாறே குறைந்த வரும்பொழுது, பாதிபாதியாகக் குறைந்து வந்து, கூடும்பொழுது இரண்டிரண்டு மடங்காகக் கூடுதலாகி வரும் (தாளமும் ஒரு ஒலிதானே).

இரட்டியும், இரட்டிக்கிரட்டியும் என்று இதை அரும்பத உரைக்காரர் சிலப்பதிகார அரங்கேற்றுக் காதை 20 - 21 ஆம் வரிகளுக்கான உரையில் குறிப்பிடுகின்றார். நம் முன்னோர் கண்ட தாளம் இரண்டு பெரும் பிரிவைக் கொண்டது. மட்ட தாளம் மற்றும் சாய்ப்புத்தாளம் (சாப்புத்தாளம்). இரண்டு சமபாகமாகத் தாளம் பிரிந்தால் மட்டதாளம்.

நாலின் மட்டம் – 2+2 =4; ஒன்றன் தாளம் – ஒன்றன் பகுதி – ஓர் ஒத்துடைத்தடாரம் – ஒருமைத்தாளம் (ஏகதாளம்) – த க தி ன – ஆறன் மட்டம் – 3+3 = 6 – மூன்றன் தாளம் (உருவகம் – ரூபம்) த கி ட தி மி த.

எட்டன் மட்டம் – 4 +4 = 8 – நாலன் தாளம் – எட்டன் மட்டம் – த ரி கி ட, த க தி ன (சதுசுரசாதி திரிபுடைதாளம்) (நாலன் முப்புடை)

சமமாகப் பிரியாமல் ஒரு பக்கம் குறைந்தும், மறுபக்கம் கூடியும் பிரிந்தால் அதாவது ஒரு பக்கம் சாய்வு பெற்றுத் தாளம் பிரிந்தால் சாய்ப்புத் தாளம். இது சாப்புத்தாளம் என்று தற்காலம் திரிந்து வழங்கு கின்றது.

1+2 = 3 – மூன்றன் சாய்ப்பு (கண்டம் – திஸ்ரம்) - தகிட.

2+3 = 5 – அய்ந்தன் சாய்ப்பு (மிகரம்) தகிட,

4+5 =9 ஒன்பான் சாய்ப்பு (சங்கீரணம்) – தகதின, தகதகிட.

பண்டைத் தமிழர் அறிந்திருந்த பாடல்பாடும் வேகம், தாளநடை வேகம், நான்கு ஆகும். அவை:

முதல் நடை – விளம்பக்காலம் – ஒன்றாம் காலம்.

வாரநடை – மத்திமக்காலம் – இரண்டாம் காலம்.

கூடை நடை – துரிதக் காலம் – மூன்றாம் காலம்.

திரள்நடை – அதிதுரிதக்காலம் – நான்காம் காலம்.

இந்த நடை வேகங்களில் பாடுவதை "வாரம் பாடுதல்" என்று நம் முன்னோர்கள் கூறிவந்துள்ளனர்.

நான்கு காலங்களால் பாடுவதால் 'காலப்படுத்திப் பாடுதல்' 'காலம் பாடுதல்' என்றெல்லாம் இதற்குப் பெயர் உண்டு. இன்று 'சதுர்காலம் பாடுதல்' என்று இதைக் கூறுகிறார்கள்.

10 எழுத்து (அட்சரம் – அச்சு = எழுத்து), அதாவது 10 எண்ணிக்கை கொண்டதாளம் ஏழன் செம்புடை (மிசுர ஜம்பை) தாளம், 5 எண்ணிக்கை கொண்டது, அய்ந்தன் சாய்ப்பு (கண்ட சாப்பு) தாளம். எனவே பாதியாக குறைகின்ற கண்டசாய்ப்பை, அரை ஜம்பை என்று கூறும் வழக்கம் இக்காலத்திலும் உண்டு.

10 எழுத்துத்தாளம் அல்லது பத்தன் தாளம் என்று நம்மிடம் மூன்று தாளங்கள் உண்டு.

1. *மூன்றன் அடைதாளம் (திஸ்ர அடம்)*
2. *நான்கன் நடுவண தாளம் (சதுஸ்ர மட்டியம்)*
3. *ஏழன் செம்புடைதாளம் (மிஸ்ர ஜம்பை)*

இந்த தாளங்களைப் பாதியாக்கினால் நேர்பாதியாகி (அரை மடங்காகக் குறைந்து) மூன்றன் உருவக தாளம் (திஸ்ர ரூபகம்) அல்லது ஐந்தன் ஒருமைத் தாளம் (கண்ட ஏகம்) என்று ஆகும். இளங்கோ அடிகள், அரங்கேற்றுக் காதையில், மாதவி ஆடிய நாட்டியத்தில் அமைந்த இந்த தாளங்களைக் குறிப்பிடுகின்றார்.

மேலே கூறிய, பத்தன் தாளத்திற்கு ஆடி, அதைப் பாதியாகக் குறைத்து, ஐந்தன் ஒருமைத் தாளத்திற்கு, மாதவி ஆடியதை, மிக நுட்பமாகக் கூறுகின்றார்.

"ஆறும் நாலும் அம்முறை போக்கி
கூறிய ஐந்தின் கொள்கை போல"

- அரங். காதை 3 : 154-155

(பாதி பாதியாகக் குறைப்பதை 'முறைபோக்கி' என்று குறிப்பிடுகின்றார்)

★

இப்பொழுது நமது இசையில் நம்முன்னோர் கண்ட ஏழ் பெறும் பாலை (தலையாய மேளகர்த்தாக்கள்) குறித்து இளங்கோ அடிகளார் கூறுகின்ற முறை (வரிசை, ஒழுங்கு) பற்றிப் பார்க்கலாம்.

தமிழ் இசையின் தலைமைப் பாலை – முதல்பெரும்பண் (Primordial Scale) முல்லை யாழ் – பாலை யாழ் – செம்பாலையாகும். அது தற்காலம் அரிகாம்போதி என்று வழங்குகிறது.

அதன் சுரங்கள் – ச ரி^{2} க^{2} ம^{1} ப த^{2} நி^{1} – என்று அமையும்.

அரிகாம்போதியின், வன்துத்தம் (சது சுருதிரிசபம்) ரி^{2} என்ற சுரத்தை, குரல் என்ற ஆதார சட்சமமாக்கி, பண்பெயர்த்தால் படுமலைப் பாலை (நடபைரவி) என்ற அடுத்த பெரும்பண் கிடைக்கும். இதைக் கட்டுரையின் முதற்பகுதியில் பார்த்துள்ளோம்.

இவ்வாறான, பண் பெயர்ப்பில் க^{2}என்ற, சுரத்தால், செவ்வழிப் பாலையும் அடுத்துள்ள சுரங்களால் கீழ்க்காணும், பெரும் பண்களாக வும் முறையே வருகின்றன. இவையே ஏழ் பெரும்பாலைகள்.

1. செம்பாலை – அரிகாம்போதி

2. படுமலைப்பாலை – நடபைரவி

3. செவ்வழிப்பாலை – இருமத்திமைத்தோடி

4. அரும்பாலை – சங்கராபரணம்

5. கோடிப்பாலை – கரகரப்பிரியா

6. விளரிப்பாலை – தோடி

7. மேற்செம்பாலை – கல்யாணி

இதே முறையில் படுமலைப்பாலை என்ற பெரும்பண்ணின் ஏனைய சுரங்களைக் கொண்டு பண் பெயர்த்தால்,

1. படுமலைப்பாலை 2.செவ்வழிப்பாலை 3. அரும்பாலை 4. கோடிப் பாலை 5. விளரிப்பாலை 6.மேற்செம்பாலை 7.செம் பாலை என்ற பெரும்பண்கள் கிடைக்கின்றன.

இவ்வாறு மேற்கண்ட ஏழுபெரும்பண்களையும் அவைகளின் அனைத்துச் சுரங்களாலும் பண் பெயர்க்க, ஏனைய ஆறுபெரும் பண்களும் வருகின்றன. ஆனால், இந்த வரிசை முறைமாறாது வரும். இந்த நுட்பமான செய்தியை இளங்கோ அடிகள் அரங்கேற்றுக் காதையில் விளக்கமாகக் காட்டியுள்ளார்.

"வம்புறு மரபில் செம்பாலை ஆயது
பெறுமுறை வந்த பெற்றியின் நீங்காது
படுமலை, செவ்வழி, அரும்பாலை

குரல் குரலாகத் தன்கிழமை திரிந்தபின்
முன்னதன் வகையே முறைமையில்
திரிந்து ஆங்கு
இளிமுதலாகிய ஏர்படுகிழமையும்
கோடி, விளரி, மேற்செம்பாலை"

- அரங். காதை *3 : 81 - 88*

மேற்கண்ட பகுதிக்கு உரையாசிரியர் ஒருவரின் விளக்கம் இன்றியே உங்களுக்குப் பொருள் புரிந்திருக்கும். இப்போது,

(வடுவாப்பெய, மதினியா மொற (முறை), கொண்டாடுதா(ன்) என்று நமது கிராமத்துப் பெண் தன்னைச் சீண்டியவனைப் பார்த்துச் சீறுகிறார்.

இவ்வாறெல்லாம் முறை என்ற சொல் நம் தமிழ் இசையில் உரைக்கும் நட்பமான செய்திகள் பலப்பல உண்டு. இவை மிகச்சில.

தமிழ் இசைக்கடலில் முத்துக்குளித்தால் எத்தனையோ உயர் முத்துக்கள் கிடைக்கும். மறைந்திருக்கும் புதையல்கள் ஏராளம். அந்தச் சுரங்கத்தைத் தோண்டத் தோண்ட எத்தன்னயோ வைரங்கள் பளிச்சிடும்.

– தமிழர் கண்ணோட்டம் நவம்பர் 2005

இசை இயல் நூல்களும் பதிப்பும்

தமிழர் வாழ்வில் எத்தனையோ திருப்புமுனையான நிகழ்வுகள் சந்திப்புக் கொள்கின்றன. ஆயினும், மறைமலை அடிகள் கண்ட தனித்தமிழ் இயக்கம், தந்தை பெரியார் கண்ட தன்மான இயக்கம், அண்ணாமலை அரசர் கண்ட தமிழ் இசை இயக்கம் என்ற முப்பெரும் நிகழ்வுகளும் 20 ஆம் நூற்றாண்டுத் தொடக்க காலங்களில் ஏற்படுத்திய தாக்கம் தனித்துவமானது. அதன் ஆழ அகல வீச்சு அளவிட முடியாதது. பண்பாட்டு மீட்சி, பண்டைய வளம், புதிய வாசிப்பு, புதிய சிந்தனை என்ற தளங்களில் திராவிட இயக்கம் பதித்த தடங்கள் அசாதாரண மானவை. சுருக்கமாக அது வேர்களைத் தேடிய காலம்.

தேவதாசியர் முறை ஒழிப்போடு உடன் அழிய இருந்த தமிழர் இசை, தமிழர் ஆடல் போன்ற பாரம்பரிய தமிழர் கலை வடிவங்களை இலக்கணப்படுத்த எழுந்த அறிஞர்களின் பங்களிப்பு எளிதாக எடைபோட முடியாதது.

ஒரு கூத்துக் கலைஞனுக்கும் , ஓர் எளிய பாடகனுக்கும் கூத்து இலக்கணமும், இசை இலக்கணமும் பெரிதும் உதவுவது இல்லை தான். ஆயினும் கலையின் வேர்களும் மரபும் தொடர்ந்து அல்லது மரபை உடைத்துப் புதிய கலைவடிவங்களைப் படைப்பதற்கும் கலை இலக்கணங்கள் பெரிதும் துணையாவதை எளிதாக மறுத்துவிட முடியாது. ஓர் இலக்கியப் படைப்பாளிக்கு அம்மொழி இலக்கணம் தரும் பங்களிப்பு போன்றது அது.

ஒரு கலைஞனுக்குக் கல்வி, படிப்பறிவு என்பதே எட்டாக் கனிதான். எனவே பெரும்பாலும் இயல் அறிஞர்களே இசை, நாடக இலக்கணங்கள் படைத்துள்ளனர். அதாவது இயல் அறிஞராக இருந்து, கலை ஆய்வுக்காக, கலைகளைக் கற்றுக் கொண்டவர்களே அதிகம். ஆபிரகாம் பண்டிதர், பாவாணர் இந்தப் பிரிவில் வருகின்றனர். இலக்கிய, இலக்கணப் புலமை, பாடுதுறை அறிவு, ஆய்வு மனப் பாங்கு என்ற இந்த மூன்றும் ஒருங்கே அமையப்பெற்ற முனைவர் எஸ். இராமனாதன் போன்ற இசை ஆய்வு மேதையர் ஒருசிலரே.

'தமிழ் இசை' என்ற சொல்லாடல் தொன்மையான நம் இசையைக்

குறிப்பது. அது தென்னிந்தியாவில் வழங்கிவரும் தொன்மை இசை பற்றியது. "வட வேங்கடம் தென்குமரி ஆஇடைத் தமிழ்கூறும் நல் உலகத்து" (தொல்காப்பியப் பாயிரம்) என்று கூறுவதுபோல் தென்இந்தியா முழுமையும் ஈராயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பு வழங்கிய மொழி தமிழ். எனவேதான் 'தமிழ் இசை' என்பதிலுள்ள தமிழ் என்பது 'ஒரு தேசிய அடையாளம்' என்பதாக அவதானிக்கலாம்.

★★★

இசைத் தமிழ் என்பது இசை இயல் பற்றியது. அதாவது இசை இலக்கணம் கூறுவது. அடியார்க்கு நல்லார் உரையில், உரைப் பாயிரத்தில் மறைந்துபோன, மறைந்து வரும் இசைத்தமிழ் நூல் களைப் பட்டியலிட்டுக் காட்டியுள்ளார். சிலப்பதிகாரம், அதன் உரைகள், கல்லாடம், பஞ்சமரபு, கூத்தநூல், பெரியபுராணத்தில் சில பகுதிகள், தமிழ் இசை இலக்கணம் கூறும் - இன்று கிடைக்கும் பழம் இலக்கியங்களில் முக்கியமானவை.

மேலை நாட்டினரின் வருகைக்குப் பின்பே, பண்டைய வேர் களைத் தேடி புதிய இசை இயல் நூல்களை நாம் இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் படைக்கத் தொடங்கினோம்.

உ.வே.சா.வின் சிலம்பும் அதன் உரைகளுடனான பதிப்புமே தமிழ்இசை நூல்களைப் புதியதாகப் படைக்க மூலகாரணமாகியது. நூல்பதிப்பில் அவர் தரும் அடிக்குறிப்பு, பிற இலக்கிய மேற்கோள், அருஞ்சொல் அகராதி, விளங்கா மேற்கோள் சூத்திரங்கள், பாட பேதம், போன்று இதுவரை யாரும் பதிப்பித்ததில்லை. அவருக்குப் பின் சிலம்புக்கும், அதன் உரைகளுக்கும் வேறு புதிய பதிப்புக்கள் வரவில்லை என்பது தமிழ் அறிஞர்களுக்கு ஓர் இழுக்கு. பத்துப் பாட்டிற்கும் எட்டுத்தொகை நூல்களுக்கும் எத்தனையோ பதிப்புக்கள் வந்துள்ளதை நாம் இந்த இடத்தில் நினைத்துப் பார்க்க வேண்டும். தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர், யாழ் நூலார், முனைவர் எஸ். இராம னாதன், புதுவை இரா. திருமுருகன், கோதண்டபாணியார், வரகுண பாண்டியர், வீ.ப.கா.சுந்தரம் போன்ற இசை ஆய்வு அறிஞர்களுக்கு உ.வே.சா.வின் சிலம்புப் பதிப்பே மூல நூல்.

இன்றைய தமிழ் இசை இயல்நூல் என்று கூறும்பொழுது 1917ல் தஞ்சை ஆபிரகாம் பண்டிதர் எழுதிய கருணாமிர்தசாகரம் என்ற நூலே முதல்நூலாகும். (A Book on Suruthi –என்று முதலில் பண்டிதர் இதை ஆங்கிலத்தில் எழுதியுள்ளார்). அன்றைய பாடுதுறையிலிருந்தும், பண்டை இலக்கியங்கள் குறிப்பாக சிலப்பதிகார மூலத்திலிருந்துமே

தரவுகளைச் சேகரித்து இந்த இசைநூலைப் படைத்திருக்கிறார். இதனுடைய இரண்டாம் தொகுதியை அவருடைய மகனும், மகளும் வெளியிட்டுள்ளனர்.

இதன் அடுத்த பதிப்பு 1994 லும் 2002 லும் (கீழையியல் ஆய்வு நிறுவனம்) வெளிவந்துள்ளது.

விபுலானந்தரின் யாழ் பற்றி முதன்மைப்படுத்திய ஆய்வு நூலான யாழ்நூல் 1947இல் வெளிவருகின்றது. இரண்டாம் பதிப்பு 1974 இல் அச்சுப் பெறுகின்றது. (கரந்தைத் தமிழ்ச்சங்க வெளியீடு). மூன்றாம் பதிப்பு 2003 இல் லெனா குமாரின் யாதுமாகி பதிப்பகம் வெளிக் கொண்டு வருகிறது. மொழி ஞாயிறு தேவநேயப் பாவாணரின் இசை ஆய்வுகள் (செந்தமிழ் செல்வி கட்டுரைகள்) தருக்க நெறிமுறையில் அமைந்தவை. யாழும் மத்தளமும் கற்று இசை ஆய்வு செய்தவர் பாவாணர்.

★★★

தமிழிசை வேறு, கர்நாடக இசை வேறு என்று காட்ட எத்தனித்த முயற்சிகளில், இசைத்துறைச் சொற்களை வடமொழிப் படுத்துதல், இசை மூலவர்களாக பரதரையும் சாரங்க தேவரையும் காட்டுவது, 72 மேளகர்த்தா திட்டம் முதலியவை முக்கியமானவை.

72 மேளகர்த்தா திட்டம் என்பது கற்பனையான திட்டம் என்று நிறுவியதில் மதுரை எம்.கே.எம்.பொன்னுச்சாமியா பிள்ளையின் 'பூர்வீக சங்கீத உண்மை' என்ற இசை ஆய்வு நூல் தனித்துவமானது.

1950 இல் வெளிவந்த வரகுணபாண்டியனாரின் 'பாணர் கைவழி எனப்படும் யாழ்நூல்', 1971 இல் வெளிவந்த சாத்தான்குளம் அ. இராகவனின் 'இசையும் யாழும்', புரட்சிதாசனின் 'சிலப்பதிகாரச் செங்கோட்டியாழ்', தமிழிசைக் கலைக்களஞ்சியம் நான்காம் தொகுதியில் வீ.ப.கா.சுந்தரம் எழுதிய (பக். 64 - 83) நெடுங்கட்டுரை ஆகியவை பண்டைய யாழும், இன்றைய வீணையும் ஒன்றே என்று நிறுவிய ஆய்வுகள். ப.தண்டபாணியின் திராவிடர் இசை மற்றும் கோதண்டபாணியாரின் 'பழந்தமிழ் இசை ஆய்வுகள்' இசைத் தமிழுக்கு அணி செய்பவை. ஏ.என்.பெருமாளின் தமிழர் இசை, ஈராயிரம் ஆண்டு தமிழ் இசைப் பரப்பைத் தொகுத்துக் கூறுவது. பன்னிரு திருமுறை வரலாறு (முதற்பதிப்பு 1980, இரண்டாம் பதிப்பு 1997) எழுதிய வெள்ளை வாரணன், திருமுறை இசையை நிரல்

செய்திருக்கிறார்.

சிலப்பதிகார இசையை ஆய்வு செய்து அமெரிக்க வெஸ்லியன் பல்கலைக்கழகத்தில் முனைவர் பட்டம் பெற்றவர் எஸ்.இராம னாதன். 1979இல் இந்த ஆய்வின் முதல்பதிப்பை மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம் வெளியிட்டது. அதன் மறுபதிப்பும் தற்போது வெளியாகியுள்ளது. 1956இல் இவ்வாய்வறிஞர் 'சிலப்பதிகாரத்து இசைநுணுக்க விளக்கம்' என்ற நூலை எழுதி வெளியிட்டுள்ளார். மேலால் ஆய்வுகளையும் உட்பகுத்தி, 'சிலப்பதிகாரத்து இசைத்தமிழ்' என்ற நூலை இவ்வாய்வறிஞர் 1981 இல் வெளியிட்டிருக்கின்றார்.

வீணை வாசிப்பதிலும் சிறந்து, ஆய்விலும் தோய்ந்து 'இசைத்தமிழ் இலக்கண விளக்கம்' (முதல்பதிப்பு 1984) என்ற ஆய்வு நூலையும், அண்ணாமலை மன்ற இசை ஆய்வுப் பணிகளில் பெரும் பங்களிப்பையும் தந்தவர் வா.சு. கோமதி சங்கரய்யர்.

சிந்துப் பாடல்களுக்கு இலக்கணம் கண்ட புதுவை இரா. திரு முருகன் இசை ஆய்விலும் குழல் வாசிப்பிலும் மேதையாளர். சிந்துப் பாவியல் (1994) இசுலாம் வளர்த்த இசைத்தமிழ் (1996), ஏழிசை எண்ணங்கள் (1998) சிந்து இலக்கியம் (1991) சிலப்பதிகாரம் தமிழன் படைத்த கலைக் கருவூலம் (2000) என இவ்வாய்வாளர் பற்பல ஆய்வுநூல்களை எழுதி தமிழிசைக்குப் பங்களிப்புச் செய்துள்ளார்.

சங்கரதாஸ் சாமிகளின் குருவான வண்ணச் சரபம் தண்டபாணி சாமிகளின் 'வண்ணத்தியல்பு' என்ற நூல் வண்ணப் பாடல்கள் பற்றிய சிறந்த இலக்கண நூல் .

இசைத் தமிழ்நூல்கள் பற்றி எழுதிய சேலம் நரசிம்மநாயுடு, தஞ்சை ஞானா குலேந்திரன் (பரதநாட்டியத்தில் தமிழ் இசைப் பாடல்கள் – 1994), திருப்புகழ்த் தாளங்களை ஆய்வு செய்த தஞ்சை அங்கயற்கண்ணி (சிலப்பதிகாரத்தில் காணப்படும் இசைப்பாடல்கள் - 1994), மற்றும் புதிய இராகங்கள் (1985), இசைத்தமிழ் வரலாறு (1994) என்ற இசைத்தமிழ் நூல்களைத் தந்த து.ஆ.தனபாண்டியன் ஆகியோரின் இசைத்தமிழ்ப் பங்களிப்பு குறைத்து மதிப்பிட முடியாதது.

இன்னும் பி.எம். சுந்தரம் மற்றும் தஞ்சை என்ற இசைப்பீடம் (ஆங்கில நூல் Tanjore as a seat of Music) நூல் எழுதிய முனைவர் சீதம்மா போன்றோரின் இசை ஆய்வுகள் நுட்பமானவை.

எம்.எம். தண்டபாணி தேசிகர் ஒப்பாரும் மிக்காரும் இல்லாத பாடகர்; ஆய்வாளர்; திரையிசைப் பாடல்கள், கவிஞர், பாடகர்,

இசையமைப்பாளர், இசைக்கருவி வாசிப்போர் பற்றி, திரை இசை அலைகள் என்ற நூல் தொகுதிகளை எழுதிய திரு.வாமனன் மற்றும் கே.பி.சுந்தராம்பாள் வரலாறு (2002), தனம்மாள் (நூல் : வீணை அதன் பேர் தனம் – 2003); நாகசுரம் இராஜரத்தினம் பிள்ளை வரலாறு (1998) எழுதிய ஆய்வாளர் ப.சோழநாடன் பாராட்டிற்குரியவர். இசை இயற்பியலில் ஆய்வு செய்து முனைவர் பட்டம் பெற்றவர் பேரா. எஸ்.ஏ. வீரபாண்டியன். இசைக் கணிதம், இசை இயற்பியல் பற்றி இவருடைய ஆய்வு நுட்பமானது.

`தென்னக இசை இயல்` என்ற நூல் எழுதிய அருட்தந்தை பி.டி.செல்லத்துரை அவர்களின் இசைத்தமிழ்ப் பங்களிப்பு நினைவு கூரத்தக்கது.

தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகங்களில் இசைக்கூறுகள் (முதற்பதிப்பு – 2000, இரண்டாம் பதிப்பு 2001), சங்கரதாஸ் சுவாமி களின் சந்தங்கள் (2002) ஆகிய நாடக இசை ஆய்வுநூல்கள் எழுதிய அரிமளம் பத்ம நாபன் மற்றும் இசை ஆய்வு நூல்களைத் தமிழிலும், ஆங்கிலத்திலும் எழுதிய பேரா. பி.சாம்பமூர்த்தியாரின் இசைக்கான ஆய்வுப் பங்களிப்பு பரந்து விரிந்தது. அவருடைய `South Indian Music` என்ற ஆய்வு நூல் தொகுதிகள் 15 பதிப்புக்களைக் கண்டது. மேலும் எண்ணிறந்த இசை ஆய்வு நூல்களை எழுதி, அண்ணாமலை இசை ஆய்வுப் பணிகளிலும் பங்காற்றிய இசை ஆய்வு மேதை இவர்.

நாட்டார் இசை பற்றி ஆய்வு செய்தும், நிகழ்த்தியும் வரும் பேரா. நவநீதகிருஷ்ணன், விசயலட்சுமி நவநீதகிருஷ்ணன், மற்றும் தமிழ் மண்ணின் மரபுக்கலைகள் (2004), நாட்டுப்புற இசைக் கலை, ஆகிய நூல்கள் எழுதிய நாட்டுப்புற இசை ஆய்வும், நிகழ்த்தும் வழங்கி வரும் சீரிய நாட்டார் இசை ஆய்வாளர் திரு. கே.ஏ.குணசேகரன் ஆகியோரின் பங்களிப்பு மேலானது.

இசை ஆய்வில் இமயம் போன்றவர் இசை ஞாயிறு வீ.ப.கா. சுந்தரம். நல்ல தமிழ்ப் புலமை, இசை அறிவு, ஆய்வுத் திறன் என்று பல்துறையும் கைவரப் பெற்ற ஆய்வுப் பேரறிஞர் இவர்.

தமிழிசை வளம் (1985), தமிழ் இசையியல் (1994) தாளமுழக்கியல் (1995), மத்தளவியல் (The Art of Drumming), திருஞானசம்பந்தரே கீர்த்தனையின் தந்தை ; `ஆளுடைய பிள்ளையாரும் அருணகிரி நாதரும்` (1991) என்று இவர் படைத்த இசைத்தமிழ் நூற்பட்டியல் நீண்டு கொண்டே செல்லும். வீ.ப.கா.சுந்தரம், பழந்தமிழ் நூல்களை எல்லாம் ஆய்வு செய்து, முனைவர் பட்டம் பெற்றவர். இந்த ஆய்வு

கழகத்தினரால் 'பழந்தமிழ் இலக்கியத்தில் இசையியல்' என்று நூலாக வெளிவந்துள்ளது.

'தொல்காப்பியத்தில் இசைக்குறிப்புக்கள்' *(1994)* என்ற இவருடைய ஆய்வு நூல் தொல்காப்பியம் தெரிவிக்கும் இசை குறித்த செய்திகளை முதல்முதலாக ஆய்வு செய்கிறது.

பன்னிரண்டாண்டு கடும் உழைப்பில், பாரதிதாசன் பல்கலை வெளியிட்ட வீ.ப.கா.சு.வின் 'தமிழிசைக் கலைக் களஞ்சியம்' (நான்கு தொகுதிகள்), தமிழருக்கான பெருநிதியம்.

சுருதி, சுரம், சுரத்தானங்கள், இலக்கு, தாளம், இசை ஆய்வு செய்தோர், பாடகர், கருவியாளர், கவிஞர், பழந்தமிழ் நூல்கள் தெரிவிக்கும் இசைச் செய்திகள் என்ற தமிழ் இசையின் ஒட்டு மொத்தச் செய்திகளையும் ஒருங்கே கொண்ட, மகத்தான கருவூலம் இக்கலைக் களஞ்சியம்.

இன்னும் எத்தனையோ ஆய்வுக்கட்டுரைகளும், ஆய்வுநூல்களும் வெளிவந்துள்ளன. இதுகாறும் கூறியவை முழுமையான பட்டியல் அல்ல. நாளும் தமிழ் இசை ஆய்வு மலர்ந்து வருகிறது. ஆய்வுக் கட்டுரைகளும், நூல்களும் பெருகிவருகின்றன.

இசை நிகழ்த்துத் துறையிலும், ஆய்வுத்துறையிலும் பங்களிப்புச் செய்த அச்சான்றோர்களை நினைவு கூர்வது இசைக்கான நம் பங்களிப்பு.

(காலச்சுவடு சனவரி 2006 ல் வெளிவந்த கட்டுரை)

Music in Silappathikaram

Silappathikaram, that wonderful epic has many mysterious passages realting to music and musical instruments. Many scholars had tried in the past to unravel these passages. The great Abraham Pandithar, Vipulananda Adigal and Dr.S.Rama nathan are among them. The latest in this list is the author, whose book is a translation of her post doctaral research work at Berkeley. It deals with the drones, tones, scales and musical instruments mentioned in *Silappathikaram* and their musical aspects. It also makes an effort to compare them with those of the other systems of music.

The book opens with an introduction to the historical background of ancient Tamil music. Music is a running thread in many of the Sangam poems and musicians move in and out of them. Even *Tolkappiam*, a book of grammer mentions music. In the first chapter, the author gives a list of musical instruments that the ancient Tamils were familiar with, such as the flute, various types of yaazhs (veena) and a number of percussion instruments. *Silappathikaram* speaks of Vamburu marabu– the new tradition, it also speaks of *eerrezh thoduththa chemmurai kelvi* which means 'fourteen ordered and perfectly systemized tones'.The author compares this with the Greek's 'the great perfect system' which has been in use down the years and finds a place even in the modern Casio SA 21. This system is till being followed in the present day South Indian Music, (i.e., the compositions and elaborations of scales are from 'F' flat of lower Octave to major third of the Higher Octave). The present day sitar is also usually tested in this tonal system.

The author also speaks in detail of the descriptions in *Aranketru Gaathai* of the players of flute, Yaazh, the drummers, dancers, the system of singing and the theatrical constituions and of course the 'Vampuru Marabu'. But the researcher seems to have failed in fixing the modern scales to the ancient modes.

In the sixth chapter, the author is successful in bringing out the modern meaningness of the essential parts of 'yaazh' as laid down in the source book. In pages 151 and 152, the author speaks

about the important parts of the yaazh like 'Fret' and 'Madam' which are identical with similar parts in the modern veena. All these lead us to the astonishing fact that the hoary 'cenkooti yaazh', is nothing but our present veena but with one change in that while veena is played in vertical position. The author writes about the 'isaikaranams' too (Defection of notes – Gamagas) which help the musican to show the beauties of individual scales.

While interpreting an important section in *Silappathikaram*, the 'Kanal Vari', the author has shown poor craftsmanship of musicology in unearthing the derivative 'Modes' by the method of 'Model shift of tonic note' (*Kural thirupu* or *Graha bhedam*).

.....kaikilai Chrrkural

(Majo third) ('C' note)

Theenthotai Cevvazhip Palai

– Kanal Vari – Lyric No. line 2 and 3.

The great Ilango Adigal here gives out clearly how the mode 'Cevvazhi' a peculiar mode among the seven modes in Tamil music (which carries the two' "Mas" i.e. 'F' flat and sharp) is derived by the model shift of tonic more out of the Primary mode 'Cempalai' (the present Harikambothi).

This mode, which does not carry the 'Pa' note was perhaps in practice in the earliar days (for which we have literary evidence) and was later deserted. It is nothing but the scale Lalit in Hindustani.

Nulayar Vilari Noditharum theempalai (Thodi)

Ini Kilaiyil Kolla – Kanal Vari – lyric No.48. line 1 and 2.

(pa) (Fifth note)

The major scale / mode conveyed in these lines is nothing but 'Vilarip Palai' (the present Thodi, Hindustani Bhairavi).

The term 'Ini Kilaiyil Kolla' means that if the 'Pa' is proceeded in the killai system (Relationship system)i.e.to the next 5th notes in the twelve tone gamut we obtain the mode "Vilari" i.e.the modern Thodi in the South Indian Music.

Sa ri ri ga ga ma ma pa

dha dha ni ni

Pa is proceeded to the next 5th notes.

i.e. Pa – Sa, Sa –ma; ma – ni

ni– ga; ga - dha; dha – ri

Thus we obtain , Sa, ri ga ma Pa dha ni

(the notes of Thodi of South Indian)

The author has perhaps relied excessively, on Abraham Pandithar's pioneering work *Karunaamirtha Cakaram* in which he has erroneously taken 'Arumpalai' (Sankarabharanam – Bilaval – C-Major) as the primary mode, which is contray to the tradition of Tamil Music in which 'Cempalai' (Hari Kambothi) is the natural and primary mode. The great Masters of Tamil musiccology such as Vipulanantha Adigal, Dr.S.Ramanathan, Professor P.Sambamoorthy and Dr. V.P.K.Sundaram (author of the *Encyclopedia* on Tamil Music) have shown, with much clarity and numerous illustrations, that 'Cempalai' (Hari Kambodhi) is the primary mode in the tradition of Tamil Music.

In the 7th chapter which deals with the Venil Kathai of *Silappathikaram* the author rightly interprets the dissonant notes and its varieties, the dominant (G), subdominant, (F flat) and medium dominent (Major third). but in the 9th chapter, she again slips and says that "when 'Hari Kambodhi' is kept as the primary mode, the 3rd mode arrived by model shift of tonic note will carry two 'ma's." This is not in order at all.

The author does not seems to understand ' the modal shift of tonic note'. When each out of these seven notes undergoes 'shift of tonic note', we obtain six modes of which one mode will definitely carry two 'Ma's. This is why the author does not give the quivalent of 'Mel Cempalai'. It is also surprising that the author avers that the mode , Hari Kambodhi, will not suit for 'model shift of tonic note'

We may conclude that apart from these errors the researcher has done a splendid job in highlighting the contribution of tamil and Silappathikaram to the world of music.

(உலகத்தமிழ் ஆராய்ச்சி நிறுவனம் வெளியீடான சேலம் எஸ். ஜெயலட்சுமியின் சிலப்பதிகார இசைச்செல்வங்கள் என்ற நூல் குறித்த மம்மது அவர்களின் திறனாய்வு. ஆங்கிலத்தில் வெளி வந்த இக் கட்டுரை தி புக் ரெவ்யூவின் அக்டோபர் 2003 ஆம் ஆண்டு வெளியாகியது)

தமிழோசை பதிப்பக வெளியீடுகள்

1. ஹோசிமின் வாழ்க்கை வரலாறு
(ரஷிய மொழியில் - யெவ்கனி கொபலெவ்
ஆங்கிலத்தில் - லிக் ஸ்நீர்சன், செர்கே ஈவான்சுலாகி
தமிழில் - க.விஜயகுமார்) ரூ.150
2. நான் பூலன்தேவி (சுயசரிதை)
மூலம் : பிரெஞ்சு
பூலன்தேவி, மரியே தொஸ்கூன், பால் ராம்பாலி
மலையாளத்தில் : கே.எஸ். விஸ்வாம்பரதாஸ்
மலையாளம் வழி தமிழ் : மு.ந.புகழேந்தி ரூ.100
3. எனது வாழ்வும் போராட்டமும்
(கான் அப்துல் கபார்கான்) ரூ.100
4. குர்து தேசிய இனப் பிரச்சினை ஹாசன் அர்ஃபா ரூ.120
5. 1941 கிள்ளான் தொழிலாளர் கிளர்ச்சி
(மலேயா தமிழ்த் தோட்டத்தொழிலாளர் போராட்டம்)
ஹெச்.ஈ. வில்சன் ரூ.30
6. மார்க்சியம் தோற்றமும் சாராம்சமும்
தியொடோர் ஒய்சர்மான் ரூ. 30
7. மாவீரன் செண்பக ராமன் (யோகா பாலச்சந்திரன்) ரூ.10
8. லெனின் ஓர் மலைக்கழுகு -
ஜே.வி.ஸ்டாலின் உரை
தமிழில் – க.விஜயகுமார் ரூ. 5

JAMAL MOHAMED COLLEGE (AUTONOMOUS)
27 SEP 2008
GENERAL LIBRARY TRICHY

வளர்கிற வரை குடிக்கிற பால்
தாய்ப்பால்.

வளர்ந்த பிறகும்
ஆயுள் நெடுக அருந்துகிற பால்
இசைப்பால்

இது வியர்வையுடன்
இணைந்து பிறந்தது
உழைப்பால்.

இதன்
பே
அ
வி
ெ ... ம்
த
மம்மது
அவர்களை
வியந்து போற்றுகிறோம்
அவர்
இசைப் புலமையின் மீதுள்ள
மதிப்பால்...

■

அறிவுமதி

Tamilisaith Thalirgal
41000945
[95 MAM N
8T
MA